

مكتبة
الأسرة

الجميع
القرأة
مهرجان



الواقعية

في الرواية العربية

د. محمد حسني عبد الله



منتہی سورا الازربکیہ

WWW.BOOKS4ALL.NET

الواقعية فى الرواية العربية

د. محمد حسن عبد الله



مهرجان القراءة للجميع مكتبة الأسرة

برعاية السيدة / سوزان مبارك

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

المشرف العام

د. ناصر الأنصارى

الإشراف الطباعى

محمود عبد المجيد

الغلاف والإشراف الفنى

صبرى عبد الواحد

تقديم

- منذ خمسة عشر عامًا أطلقت السيدة الفاضلة سوزان مبارك فكرتها الرائدة عن مشروع القراءة للجميع، هادفة إلى إتاحة فرصة القراءة لجميع أفراد الشعب، بعد أن كانت أسعار الكتب قد وصلت إلى أرقام كبيرة لا تحملها ميزانية كل راغب في القراءة والمعرفة.
- ولاشك أن أى مؤرخ للحركة الثقافية في مصر سوف يتوقف كثيرًا عند فكرة هذا المشروع، وأثره الكبير على الثقافة والمثقفين في مصر في نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادى والعشرين.
- وقد أسهمت الهيئة المصرية العامة للكتاب في هذا المشروع «بمكتبة الأسرة» التى تصدر بانتظام منذ أحد عشر عامًا، وتستعد لخطوة أخرى من التطوير فى عامها الثانى عشر.
- لقد قدمت هيئة الكتاب على مدى السنوات من ١٩٩٤ إلى ٢٠٠٤م ومن خلال مكتبة الأسرة بسلاسلها المختلفة ٣١١٣

عنواناً فى مختلف فروع المعرفة، طبعت منها أكثر من ٣٧ مليون نسخة وطرحتها فى الأسواق بأسعار زهيدة فى متناول الجميع، تبدأ من عشرة قروش وتتدرج، ولا تزيد عن ثلاثة أو أربعة جنيهات للكتب الكبيرة الحجم، أو متعددة الأجزاء.

● وهذه الأرقام تعطى دلالة لعدد المستفيدين من القراء، ولعل جزءاً كبيراً منهم من القراء الجدد.

● ولكن المستفيد لم يكن القارئ وحده فقد عادت الفائدة أيضاً على مجموع الكتاب الذين أسهموا فى مكتبة الأسرة، وقد بلغ عددهم ١٣٦٨ كاتباً كما عادت الفائدة أيضاً على المطابع، ودور النشر الأخرى التى شاركت فى المشروع. وبالتالي فالفائدة قد عمّت كل الأوساط الثقافية المهمة بالكتاب.

● وقبل انطلاق مكتبة الأسرة لعام ٢٠٠٥م خلال الشهر القادم نعيد طرح حوالى مائة عنوان فى ثوب جديد، ويُعتبر ذلك مقدمة لانطلاقة أخرى لمكتبتنا.

● فإلى اللقاء مع مكتبة الأسرة ٢٠٠٥م الشهر القادم بإذن الله.

ناصر الأنصارى

القاهرة

مايو ٢٠٠٥

دراسة في أصول المذهب
الواقعي ، وأثره في فن الرواية
المريية الحديثة ، من خلال
الرصد والتحليل لجهود :
المازني ، زكي مخلوف ،
شوقي ، الحكيم ، حافظ
إبراهيم ، طه حسين ، عادل
كامل ، السحار ، الشرقاوي ،
الجارم ، العقاد ، باكثير ،
عيسى عبيد، المريان، أبو حديد،
المويلحي ، لطفى جمعه ،
هيكل ، تيمور ، طاهر لاشين ،
نجيب محفوظ ، مجي حتى ،
يوسف السباعي . . .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

محتويات الكتاب

المقدمة (١ - ٦)

القسم الأول (٨ - ٨٩)

تأصيل الواقعية

- أولاً : عصر الواقعية : مكوناته الفلسفية والعلمية والاجتماعية . (٧ - ٢١)
ثانياً : التأثير من الداخل . (٢١ - ٣٣)
ثالثاً : الواقعية والطبيعية . (٣٣ - ٥١)
رابعاً : الواقعية الاشتراكية . (٥١ - ٥٨)
خامساً : قضايا الواقعية . (٥٨ - ٨٠)

القسم الثاني (٨١ - ٢٨٢)

البواكير والحركة المؤسسة للواقعية

الفصل الأول : البيئة العامة والواقع العصري . (٨٣ - ١١٩)

- ٥٨ * تجديد الفكر الديني :
٩٣ * دعوة لطفي السيد إلى العصرية :
٩٣ * التوفيق بين الجديد والقديم :
١٠٠ * حرية المرأة طريق إلى الواقعية :
١٠٦ * مقارنة مع الرواية الإنجليزية :
١٠٩ * اللغة وأسلوب التعبير :
١١٥ * صورة البيئة العامة :

الفصل الثاني : البيئة الأدبية تبشر بالرواية الواقعية (١٢٠ - ٢١٠)

- ١٢٠ * للضمون الاجتماعي للمقامات الحديثة :
- ١٢٣ * عيسى بن هشام :
- ١٢٨ * ليالى سطح :
- ١٢٣ * ليالى الروح الحائر :
- ١٣٥ * ملامح واقعية في الرواية الرومانسية :
- ١٢٥ * سبق الرومانسية واستمرارها :
- ١٤٥ * زينب : علامة على مرحلة واتجاه :
- ١٥٧ * هكذا خلقت أو « مدام بوفاري للصرية » :
- ١٥٨ * النفلوطي والاستقطاب الرومانسي :
- ١٦٦ * عودة التماذج بين الرومانسية والواقعية بعد النفلوطي :
- ١٦٧ * إبراهيم الكاتب .
- ١٧٥ * دعاء الكروان :
- ١٧٩ * أديب ، والأيام :
- ١٨٠ * سارة :
- ١٨٣ * الرواية التاريخية وتطويعها بالواقع :
- ١٩٠ * العربية والفرعونية في الرواية التاريخية :
- ٢٠٤ * الشكل الفني في الرواية التاريخية :

الفصل الثالث : الحركة الواقعية الأولى أو مذهب الحقائق (٢١١ - ٢٨٢)

- ٢١١ * للمدرسة الحديثة والبحث عن نظرية :
- ٢١٢ * مقدمة محمد لطفي جمعة :
- ٢١٦ * مصر وانجلترا في أعقاب الحرب الأولى ، مقارنة :
- ٢٢٤ * المناهج الثقافية للمدرسة الحديثة .
- ٢٢٨ * مقدمة عيسى عبيد والمذهبية :

- ٢٣٨ * روايات وروائيون :
- ٢٣٩ * مصادر التجربة :
- ٢٥١ * الأسلوب والشكل الفني :
- ٢٦٠ * اللغة والحوار :
- ٢٦٦ * خصائص الحركة الواقعية الأولى :

القسم الثالث (٢٨٣-٥٥١)

مرحلة الازدهار

- ٢٩٠ الفصل الأول : الواقعية التسجيلية:
- ٢٩٠ * معنى التسجيل :
- ٢٩١ * رأى إدوين مور :
- ٢٩٤ * التسجيل كما نراه :
- ٢٩٨ * الحكيم ورواياته :
- ٣١٤ * طه حسين وشجرة البؤس :
- ٣١٩ * السحار بين : فائقة الزمان والشارع الجديد :
- ٣٢٣ * الشرقاوى والأرض :
- ٣٢٥ * ظواهر فى الأسلوب والشكل :
- ٢٣٨ * التمرد بين التفاؤل والنشأوم :
- ٢٥٢ * الحكيم والواقعية :
- ٣٦٢ * الفن تعبير عن الحياة أو صورة لها ؟ :
- ٣٧٥ الفصل الثانى : الواقعية التحليلية :
- ٣٧٥ * التحليل بين جيلين :
- ٣٨٠ * سلوى فى مهب الريح :
- ٣٩٣ * عادل كامل ومليم الأكبر :

٤٠٠	* الغربة وأزمة الحضارة :
٤٠١	* يحيى حتى والغربة الروحية :
٤١١	* الفن الروائى والحضارة الأوربية:
٤٢١	* أحمد زكى مخلوف و : نفوس مضطربة :
٤٢٥	* المنابع الثقافية والوشائج الداخلية :
٤٣٨	* تيمور بين المذاهب الأدبية :
٤٦٣	الفصل الثالث : نجيب محفوظ والواقعية :
٤٦٦	* اتجاهه فى التحليل :
٤٦٩	* التجربة الفريدة فى « السراب » :
٤٧٤	* الواقعية والتحليل الاجتماعى :
٤٩٠	* الشكل الفنى :
٥١٥	* كاتب البرجوازية أو الاشتراكية ؟ :
٥٣٥	* منابه وعلاقاته الفنية :
٥٥١	حصاد الدراسة :
٥٦٥	المراجع والمصادر :

مقدمة

ما من شك في أن « الواقعية » كأسلوب فني في الرواية العربية تمثل أساساً راسخاً لتمييز أدبنا ونهضته في العصر الحديث ، كما تمثل الموجة الغالبة والمستمرة للمامح هذا الأدب إلى اليوم ، فمن حقها علينا أن نهتم بها ، تأريخاً ونقداً ، لأن الكشف عن المسار ، وتأسيس المفهوم ، يؤدي إلى الوضوح ومن ثم الاستمرار على الطريق الصحيح .

على أنه يمكن القول بأن الاتجاه الواقعي في الرواية ، هو أول اتجاه غربي قلده وزاوله كتابنا الروائيون عن وعي بأسسه النظرية ، وقيمه الفنية ، ومدلوله الاجتماعي . وقد لافثر بين الذين ذهبت كتاباتهم في اتجاه الرومانسية الأوروبية على ما يدل على وعي بمعنى المصطلح أو أساس فلسفته ، ومن ثم يمكن النظر إلى المحاولات المحدودة التي بذلت في هذا السبيل على أنها استجابة لطباع البيئة الموروثة وأخذ بالأمر السهل ، إذ الرواية الرومانسية بتقبلها للمغامرة والإسراف العاطفي تبدو أكثر إغراء لمن يؤمن بقيمة الجملة البيانية في ذاتها ، وبالغربة والإدهاش والإثارة ، منفصلة عن المضمون الاجتماعي والقيمة الفنية . ولا يعني القول بالاستقلال النسبي للرومانسية العربية والاتصال النسبي للواقعية العربية بالأصل الأوربي لهذه أو تلك ، أن الرومانسية العربية أكثر أصالة واتصالاً ببيئتها وتعبيراً عنها ، فالعكس هو الصحيح ، ولم يكن الوعي النظري

للواقعية دافعا للتقليد المطلق ، بقدر ما كان منفعرا للطاقات المكنونة في نفوس كتابنا .

وهناك نقطة أخرى جديرة بالتسجيل ، كانت وراء إيثار هذا الموضوع واختياره للدراسة ، هي أن أروع نتاجنا الروائي قد صدر بوحى من الواقعية ، بدرجة تسمح بالقول بأن البحث في « الواقعية في الرواية العربية » هو في أساسه بحث في تطور المفهوم الفني للرواية العربية واكتمال حدوده ، كنتيجة للتلازم بين الفنية والواقعية .

وخاتمة لدوافع الإيثار ، فقد نرى أن « الواقعية » هي فن اليوم وطريق المستقبل أيضا ، وقد يبدو هذا القول غريبا إذ تدل كافة الشواهد على أن الواقعية قد استوفت أكثر حظها أواخر القرن الماضي ، وأنها بدأت تلم أشعتها الفاربة مع مطالع هذا القرن ، وأنه ما كادت تنشط دراسات علم النفس التحليلي حتى ظهرت جماعات هنا وهناك تنكر على الواقعيين تمسكهم بظواهر الحياة ، وتنعى عليهم استغراقهم وغرقهم في التفاصيل التافهة والتجارب اليومية الساذجة ، وادعاءهم المنهات بأنهم أصحاب الحيدة العلمية والنظرة الموضوعية . وهذا حق لا يقبل جدلا ، ولكن دون التسليم به حقيقة هامة ، ستميننا كثيرا على تقبل هذه الدراسة وما تنطوى عليه من آراء وما تناقش من أعمال ، فقد أقررنا المصطلح ، أي « الواقعية » بمعناها المذهبي وفي حدودها التاريخية وكما أرسى قواعدها دعائها المعروفون ، ولكننا تنكر القول بأن المصطلحات تولد فجأة وكاملة بغير سوابق ، كما تنكر حق النقد في فرض التحجر على المصطلحات وحرمانها مرونة التطور والاستمرار . لهذا سنجد مؤرخي الرواية الإنجليزية — على سبيل المثال — يتلمسون أصول واقعيهم

قبل ديكنز بقرن كامل ، عند ريتشاردسون وفيلدنج وغيرهما ، وحين
نقرأ أعمال هذا الرعيل الذى ظهر فى منتصف القرن الثامن عشر لن نجد الواقعية
المذهبية كما دعا إليها — فيما بعد — بلزاك أو فلوبير أو غيرهما ، وإنما سنجد
« الواقع » بمعناه البسيط والمتبادر إلى الذهن ، الذى ينف عند تناول حوادث
الحياة اليومية ذات الصلة بالعصر والمجتمع .

ولن نغالى مغالاة « جاك بيرك » الذى يرى أن الواقعية العربية تحققت فى
أدب الحريرى قبل أن تكون فى أدب الشرقاوى^(١) ، لكن ذلك على أى
حال يلفتنا إلى أن الاتجاه الواقعى فى أدبنا أبعد وجودا من مرحلتنا الراهنة، وقد
كان الكشف عن الدوافع والجذور والعوائق بعض ما اهتمت به هذه الدراسة .

ثم تأتى محاولات الذين رفضوا الواقعية ، على صورتها التى انتهت إليها فى
فترتهم، وعلى رأسهم فرجينيا وولف وجيمس جويس فى إنجلترا ، ومارسيل بروست
فى فرنسا ، وهم واضعو أسس القصة النفسية ، وقد سلكوا إليها أسلوب تيار الوعى
معتمدين على قانون التداعى ، إن كان ثمة قانون للتداعى . ولكن أصحاب
هذا الأسلوب لم يرفضوا الواقعية وإن رفضوا تفسيرها الشائع فى فترتهم، فرفضوه
هو التعلق بماديات الحياة وتفصيلها السطحية والدارجة . ومن ثم اتخذوا الواقع
النفسى بديلا للواقع الحسى ، فوضعوا الرصد النفسى الدقيق مكان التفاصيل الحسية
الوصفية لطواهر الأشياء ، واهتموا بتاريخ الشخصية وامتدادها فى الزمان والمكان
بدلا من المجتمع ، وأحلوا الدلالات النفسية محل الدلالات الاجتماعية، ومن ثم زعموا
أنهم المعبرون عن الواقع الحقيقى ، فليس الإنسان شيئا من الأشياء يمكن تثبيته

فى إطار معين وإدخاله إلى معمل التجارب كما يزعم الواقعيون أو الطبيعيون، ولكنه كون كبير وعميق ، أقله يبدو للعيان ، وأكثره وأعتمقه وأصدقته بنداى فى عالم الباطن المقدر بغير حدود . بل إن آخر صيحات التجديد فى عالم الرواية، كما يعبر عنها « آلان روب جرييه » تزعم أنها المعبر عن الواقع الحقيقى بدعوتها إلى الوجود الشئى؛ أى الاعتراف بالوجود المستقل والمنفصل عن الإنسان لكافة ما فى الكون من أشياء ، وأن الروائى الواقعى هو الذى يتمكن من تصوير هذه الأشياء فى وجودها الزمكاني . ويمكن أن يقال إن دعوة « جرييه » ليست فى حقيقتها إلا اتجاهها إلى « التسجيل » الذى تميزت به الواقعية منذ فجرها ، وأنه وضع الاهتمام « بالمكان » محل الاهتمام « بالزمان » .^(١)

وهكذا سنجد المصطلح نفسه يتطور ويتقبل التفسيرات التى قد تبدو للوهلة الأولى على شىء من التعارض ، وهذا التطور هو الذى يطيقه منطق العلم ذاته ، سند الواقعية فى نشأتها وإلى اليوم .

وهذه الدراسة « الواقعية فى الرواية العربية : نشأتها وتطورها حتى سنة ١٩٥٢ » قد تشير مشكلة عن مشروعية استعمال المصطلحات الغربية ، فهذه المذاهب الغربية قد نشأت ونمت ووجدت دواعيها الاجتماعية والثقافية والروحية والسياسية من نظم تلك المجتمعات الغربية وتحددت ملامحها فى أديهم لا فى أدبنا ، فنحن وإن أخذنا بأطراف من هذا المذهب أو ذاك لسنا إلا مقلدين ، ومن ثم لا يحق لنا استعمال هذه المصطلحات منسوبة إلينا ، أو أن ننسب فننا إليها فتحدث عن واقعية عربية أو ما شابه ذلك . وقد يرى فريق من المهتمين أن يعبر عن هذه القضية فى صورة لا تشعر بالحد المذهبى بقدر ما تشعر بظهور بعض الملامح أو وجود التأثير والتأثر ، كأن يقال : ملامح واقعية فى الرواية العربية ، أو الاتجاه الواقعى

(١) لتفاصيل دعوته انظر كتابه : « نحر رواية جديدة » .

فى الرواية العربية ، وما إلى ذلك من عبارات تتجنب المصطلح Realism الذى ظهر وتحدد فى بيئة خاصة وظروف تاريخية معينة ، وكل هذه الجوانب ليس من الممكن نقلها أو اقتباسها ، ومن ثم يجب أن نتجنب المصطلح المذهبى .

ولكننا رفضنا القول بالمصطلح الجامد ، وقبلناه فى معناه العام ، ناميا ومتجددا . ونحن أيضا نذكر أن يكون كتابنا مجرد صدى للآداب الغربية ، وليس ترديدهم للقضايا والأفكار النظرية التى كانت محل جدل هناك دليلا على انغماسهم وفنائهم فيها وضياع معالم شخصياتهم الفنية . لقد أعجب تيمور بموباسان وتشيكوف ، ولكن إلى أى مدى يمكن اعتباره صورة لأصل ؟ وقرأ محفوظ لأرنولد بنت وتوماس مان ، وقد تتشابه الملامح العامة ، ولكن أقدام محفوظ راسخة فى الأرض المصرية ، حتى فى غموضه وهروبه وحيرته التكنيكية . وإذا كان المذهب الغربى يقوم بدور نقطة الضوء الجاذبة ، فإنه - غالبا - مجرد مفجر لطاقات موجودة قبله عند أدبائنا ، ولو لم يتعرف كتابنا على المذاهب الغربية لانتهاوا من تلقائهم إلى اكتشاف نظائر لها تناسب مجتمعاتهم وتطورهم التاريخى والثقافى . لا ضير فى الحديث إذا عن واقعية عربية ورومانسية عربية الخ . ولكن هذا القبول - فيما نرى - يرتبط بأدبنا الحديث ، أى الذى ظهر بعد هذه المذاهب فى الغرب وتعرف إليها من قريب أو بعيد ، ولن نقره حين يقرن إلى آدابنا القديمة ؛ كأن يتحدث متحدث عن الرومانسية فى الشعر الأموى ، متلصبا مادة هذا البحث من أشعار العذريين وقصص النسالك والمتصوفة إلخ . والفرق واضح .

ولم يكن الاختيار لموضوع ذى طبيعة أيديولوجية خاصة معناه أننا سنقف فى تناوله عند الوجه الاجتماعى ذى النزعة السياسية ، فليس هذا العمل بالجهد الفنى بمعناه الحق ، وإذا فإن الروايات التى سنعرض لها ، سنقوم بدراستها دراسة

فنية على شيء من الاستقصاء ، دون إلحاح على جانب بعينه ، لأنه من الصعب — من وجهة نظر النقد — الزعم بأن الرواية الواقعية ، كل ما فيها واقعي . إن قدرات الأديب تتجاوز دائماً حدود المصطلحات ، وضرورات البناء الفني وتقاليد العامة من الصعب أيضاً القول بأنها تتبع مذهبا بذاته ، ومن ثم ستوسع المناقشة وتستقصي ما أمكن ، حتى تبرز كافة مكونات العمل الفني ، مع مشروعية طرح سؤال عن : ماذا فيه من الواقعية ؟ وما مكانه في التيار الواقعي ؟

وارتباط هذه الدراسة بالنشأة والتطور في حدود زمنية معينة ، يعني رعاية العنصر التاريخي ، وإظهار أثر الماضي في الحاضر من خلال نمو التجربة الفنية زمنيا وبالممارسة . وكان هذا الاعتبار وراء تقسيم الفترة إلى مرحلتين في قسمين . ولكننا وقبل أن نبدأ مع الواقعية العربية كان لابد أن نعرف الواقعية كما ظهرت في مهداها : ما للظروف التي أوجدتها والملاحم التي اكتسبتها ، والقضايا التي أثارها ، وما موقف نقادنا من هذا كله ؟ وهذه الجوانب وفا بحقها القسم الأول الذي أرسى الأصول والمقاييس الضرورية ، وإن لم نسارع إليها مع كل بادرة ، على أساس من القول بالاستقلال النسبي لواقعيتها .

وقد حاولت هذه الدراسة ودون مبالغة أن تربط بين كتابنا وبينابيعهم في الآداب الأخرى ، ولم تبخل بالمقارنة التاريخية والفنية ما استدعتها مادة البحث .

وقد توفرت الخاتمة على تأصيل وتمييز خصائص الواقعية العربية على امتدادها الزمني وتنوعها المرضي . وبذلك تكتمل صورة هذه الدراسة التي نرجو أن تكون قد استطاعت إعطاء هذا الموضوع المنجدد والهام بعض ما يستحق من عناية وتقدير .

القِسم الأول

تأصيل الواقعية

أولاً : عصر الواقعية : مكوناته الفلسفية والعلمية والاجتماعية

يمكن القول بأن الواقعية نتاج لعصر يتجه من العام إلى الخاص أو من الكليات إلى الجزئيات . كان يقال عند دارس الفلسفة إن الفيلسوف لا يستحق هذه الصفة إلا إذا كان ذا موقف من نظرية المعرفة ، أو أن له نظريته الخاصة في المعرفة. ولكن آل الأمر مع اطراد الزمن وفي عصر النهضة إلى قيام فلسفات ذات نزعة علمية تأبى هذا التعميم ، وتبدأ من الإنسان ، كفرد وكجزء من جماعة ، لتفسر ظواهر حياته وعلاقاته الأرضية أولاً ، وأصبح ينظر إلى «القضايا المطلقة» بكثير من الشك والرفض ، إذ كل شيء قابل للتجربة ، وهو محدود بظروفه الخاصة وبوجوده الزماني والمكاني . وكان من بين الدوافع لمحاربة الكلاسيكية الأدبية أنها تعنى بهذه «المطلقات» وتلجأ إلى التعميم ، وتتجاوز المرحلي والخاص والشخصي إلى ما هو مطلق وعام وإنساني مجرد .

وإذا سلمنا بأن المذهب أو المتجه هو عطاء العصر في نشاطاته المختلفة، وأن هذه النشاطات تتبادل التأثير والتأثر ، فإنه من الممكن النظر إلى التجديد الديني والتمرد على سلطة الكنيسة ، وكذا الثورة على الأسر الملكية المتحكمة ، ورفض

النظام الإقطاعي والفلسفات التي تبرره ، والآداب التي مثله وتسانده ، على أنها
قيمات عصر يوشك أن يتخلق ، هو عصر الواقعية .

وعلى مستوى التطور الاجتماعي نرى أن الحركة الواقعية قد ارتبطت بمرحلة
نشاط المد الاستعماري ، وحدثت تغييرات اجتماعية هامة وبخاصة في العلاقات
الطبقية كصدى لهذا النشاط . إن الساسة البرجوازيين والفكر البرجوازي
هو الذي ساند الحركة الاستعمارية ودفع إليها كمصدر من مصادر الثروة ،
ومتنافس لذوى الطموح الحاد الذين أصبحت بلادهم لا تنفع لتحقيق أحلامهم .
وهذا الخطط كان يقتضى تحويل المجتمعات الزراعية إلى صناعية ، ومنح أقتان
الأرض ومن على شاكلتهم قدرا من الحرية الضرورية لمزاولة الحياة في المدن
الصناعية . على أنه حين نشب الصراع الطبقي بين الرأسمالية والبرجوازية
حاولت الأخيرة أن تظم الطبقة العاملة إلى صفها لترجيح كفتها ، فاضطرت إلى
منحها مزيدا من الحرية كتنظيم النقابات وحق الاقتراع والتنقل بين المدن
الخ ... كما قام بالثورة الفرنسية أبناء الطبقة الوسطى من المثقفين والموظفين .
ولكن الطبقة العاملة قد بدأت تشعر بذاتها من خلال هذه التنظيمات التي سمح
لها بها من قبل ، وازدياد الثروات في أيدي البرجوازية وتحللها خلقيا أمام مطامعها
وتسلل الوعي السيامي والاجتماعي إلى العمال من دعوات المصلحين والمفسكين
فبدأ مركز الثقل الاجتماعي يتجه إلى الأكثر عددا والأقوى تأثيرا في البناء
الاقتصادي للدولة . وكان طبيعيا أن يوجد الأديب الذي يعبر عن هذه الأوضاع
الجديدة ، وأن يفسر رؤيته انخلاصة لحركتها ، وأن يستبطن دخالها ، لأنها
صارت مركز القوة ، أو لأن الكاتب نفسه منها ، فع ديمقراطية التعليم
وانقشاره لم تعد الكتابة حرفة الكهنة أو محدودة بتشجيع كبراء الدولة الذين
يبحثون عن مصادر للقضاء على ملهم . وقد نوات أعمال روائية جديدة تصوير

هذه الجوانب من حركة المجتمع الأوربي ، توفر لدراستها ريمون ويليامز في كتابه *Culture and Society* في فصل بعنوان : رواية الصناعات *Industrial Novel* ، ودراسته تركز على روايات أواسط القرن التاسع عشر وما حفلت به من نماذج هاربة أو محطمة أمام الزحف الصناعي، وإبراز شخصية العمال في سعيهم أو حياتهم اليومية البسيطة ، وهذا التطور الاجتماعي كان دافعا كما كان نتيجة لتغيرات في الفكر الفلسفي والاكتشافات العلمية ومناهج البحث ، وأخيراً .. اختلاف موقف الأديب من المجتمع وتعبيره عن روحه وآماله .

وقد قامت الدراسات الفلسفية بجهود جبارة في تحويل أنظار الباحثين والمفكرين من الاهتمام بالقياسات والنظريات المجردة إلى معالجة الواقع ومحاولة استلزامه . ويذكر فرنسيس بيكون^(١) (١٦٢٦) كواضع لأسس فلسفة علمية جديدة ، تنهض على منهج من الاستقراء والتجربة ، وهو ما سينادي به على القريب اميل زولا بعد ذلك ، ولكن التأثير يأتي عبر سبينوزا (١٦٧٧) الذي ينص على تأثيره في تكوين منهج واقعي ، إذ أقر التجربة كمنهج واقعي على ، سلك طريقه إلى الأدب عند مؤسس الطبيعية الذي قرأ فلسفته^(٢) ، وأيضاً إن عمله في صقل العدسات — وهي طريق للاكتشاف — قربه من هذا المنهج ، سلا عن خلو فلسفته من أية نزعة مثالية^(٣) . على أنه يقر مبدئاً علمياً هاماً حين

(١) للنظر الواقعي نصيبه من فلسفة أفلاطون القائلة بعالم للثل المستقل عن الإدراك . تأتي ، ومن فلسفة أرسطو الداعية إلى محاكاة الطبيعة . ولكننا فصلنا القول في تأثيره المباشر ، والسنوات المنبئة بعد أسمائهم هي سنوات الوفاة .

(٢) *Encyclopedia Britannica Vol 9, p. 526*

(٣) الدكتور فؤاد زكريا : سبينوزا ص ٩٢

يقرر أن الظواهر الكونية تخضع لقوانين داخلية ، وأن الظواهر الفردية لا تخضع لخط عشوائي ، بل ينبغي أن تكون لها علة تفسرها ؛ وأنه حتى في الحالات التي لا يستطيع فيها العلم أن يحدد هذه العلة ، لأن تطوره لم يصل إلى ذلك بعد ، ينبغي من حيث المبدأ الاعتراف بضرورة وجود هذه العلة ، وبضرورة وجود القانون الذي يحكم العلاقة بين الظواهر وعلاها^(١) ، والأم من ذلك أنه يعتبر أفعال الإنسان صادرة عن طبيعته وأنه علة كاملة لها^(٢)

وقد نجد قفزات مادية واضحة في تلك الفترة المبكرة مثل التي نجدها عند الفيلسوف المادى الفرنسى دى لامترى (١٧٥١) الذى نشر أصول مذهبه في كتاب أسماه « التاريخ الطبيعى للنفس » ، وآخر أسماه « الإنسان آلة » وانتهى إلى أن تسأل : إذا كان الحيوان يحس ويدرك ويذكر ويضاهى ويحكم ويريد بفضل تركيبه المادى فحسب ، فما الداعى لوضع نفس روحية في الانسان وهويأتى عين تلك الأفعال ، ولا تختلف أفعاله عن أفعال الحيوان إلا بالدرجة ؟ وهكذا يرد الحياة النفسية إلى الحياة الجسمية بحيث يكفى تركيب الأعضاء للإدراك ، وتؤثر البيئة والغذاء والتربية في المزاج ويؤثر المزاج في الخلق^(٣) . وعند منتسكيو (١٧٥٥) سنجد بواكير الفلسفة الاجتماعية ، إذ أنه يقصر عنايته على القوانين الوضعية في كتابه « روح القوانين » فيكتفى بأن يحاول الكشف عن الأسباب الطبيعية للقوانين الوضعية أو « قوانين وضع القوانين » فإنه لا يمتد أن المشرع يصدر عن محض إرادته ، وإنما يتأثر بمجانب عديدة مثل طبيعة

(١) السابق ص ١٠٩

(٢) تاريخ الفلسفة الحديثة ص ١١٠

(٣) السابق ص ١٨١

الحكومة القائمة والأرض والمناخ والموقع الجغرافي ومساحة البلد ونوع العمل الذى يزاوله السكان وطريقة المعيشة والديانة والعادات ومبلغ الثروة وعدد السكان^(١) . وطرح القضية على هذا النحو : أى كيف تؤثر البيئة فى اختيار النظم ، أو كيف يؤثر المجتمع فى واضع القوانين ، لا نشك فى أنه كان وراء القضية المكموسة عنها والمطروحة بعد ذلك فى طريق الواقعية عند « تين » على صورة : كيف تؤثر القوانين والنظم فى الإنسان ؟

وينادى « روسو » معاصره بديمقراطية متطرفة قائمة على الحق الإنسانى الفطرى ، فالإنسان فى حقيقته صالح ، ومع ذلك فالناس أشرار والمجتمع مبي . وهو يرجع ذلك إلى التربية السيئة والمحيط الاجتماعى القائم على نظم فاسدة . ولقد قدم مفهوماً للحرية — كما يراها — يناسب تطلعات الطبقة المتوسطة ، لكنه — فى حينه — كان ثائراً كما كان شعبياً بأفكاره وتنازله عن التحديدات الفلسفية ذات الطبيعة التجريدية^(٢) . ومع استهلال القرن التاسع عشر تنشط الدراسات الاجتماعية وتنزل الفلسفة — نهائياً ربما — إلى معالجة الواقع الاجتماعى واستلهامه ، ويصبح من العبث البحث عن نظرية للمعرفة ، وربما صار المقياس هو وضع نظرية اجتماعية . ولكن البداية تخاط بين الفكر النظرى والعلم الذى يوشك أن يصير « يوتوبيا » بالمعنى العام ، مع النمو الاجتماعى والطبقى . ودعوة شارل فوربيه (١٨٣٧) أصدق نموذج لهذا اللون ، فقد دعا إلى توزيع اجتماعى جديد ينقسم فيه الناس إلى فرق على أساس مهنى حتى لا تتضاءل مكانة الفرد وتقيب عنه علاقاته بالمجموع^(٣) ، ولكن هذا التطرف لم يكن هو النغمة السائدة ، ويهمننا هنا أن نشير إلى سان

(١) يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة ص ١٨٣

(٢) ج ٥٠ هـ . راندال : تكوين العقل الحديث ج ١ ص ٥٣٩ ، ٥٣٠

(٣) يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة ص ٢٩٨

سيمون (١٨٢٥) كمؤسس لفكر اجتماعي واقعي ، يهمننا لشخصه وقد تنازل عن لقبه الطبقي ، ولأن أتباعه حاولوا تحقيق دعوته في مصر وكانوا وراء افتتاح بعض المدارس العلمية والفنية ، كما كانوا وراء مشروع قناة السويس ، فضلا عن رأيه المعتد بالجوانب العلمية حتى ليرى تاريخ العلوم هو التاريخ الحقيقي للإنسانية ، وأخيراً فإنه عند بعض الباحثين قد أثر بنزعه العلمية الاشتراكية في آراء كارل ماركس^(١) . ويمكن إجمال مذهب سان سيمون الاجتماعي في نظره لمجتمعه على أنه يجتاز دور انتقال من حالة سلطان الإنسان على الإنسان إلى حالة سلطان الإنسان على الطبيعة ، وهذه الحالة الأخيرة ، أي حالة الإنتاج المتواصل المتزايد هي التي تميز وجدان الطبقة الجديدة التي يضع فيها سان سيمون الصناع والمزارعين والعلماء وأصحاب المصانع والمتاجر والبنوك ؛ أي البرجوازية . وهذا الوجدان هو في جوهره الشعور المتزايد بقيمة الإنتاج واعتباره العامل الأول في رغد الشعوب ، كما هاجم الحكومات والطبقات المتعالية وقال بإمكان زوالها^(٢) ، وهو يمتد لكل طبقة من المكنة ما يتفق وفائدتها الحقيقية للمجتمع دون اعتبار للحسب أو المسب أو المركز الاجتماعي ، ولا يعدو تاريخ الإنسانية أن يكون تاريخ حياة العنصر الإنساني ككل لا كأفراد ، أي فزيولوجيات تطورات أعمال مختلفة ، وعلى هذا فإن سان سيمون يرى أن الصراع من مستلزمات التقدم ؛ إلا أنه لا يتول بحتميته ، ويمكن أن يتم التحول في النظام الاجتماعي بسلام لو تغيرت نظم الملكية بما تقتضيه الأحوال الاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية في المجتمع^(٣) .

(١) الدكتور طلعت عيسى : سان سيمون .

(٢) ت . ب . بوتومور : الطبقات في المجتمع الحديث ص ٥١ وما بعدها .

(٣) الدكتور طلعت عيسى : سان سيمون ص ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٥٠ .

ويذكر أوجست كونت (١٨٥٧) كؤسس لفلسفة جديدة كانت ذات تأثير مباشر فى الواقعية والطبيعية وهى الفلسفة الوضعية ، ويمكن اعتباره أول مفكر يذهب إلى أن علم الاجتماع يجب أن يقيم أسسه بوضوح على علم الحياة ، وقال إنه لا بد لكل علم أن يتطور بشكل محدد حتى يدرك القمة فى المرحلة الوضعية ، وفى علم موحد للمجتمع له قوانين ثابتة فى النمر ، ، على علم الاجتماع الذى هو أرفع العلوم أن يبحث عن أسسه فى العلم الذى سبقه مباشرة وهو علم الحياة ، قوانين علم الاجتماع هى الجزء المقابل لقوانين علم الحياة^(١) . ويطرد عنده استعمال كلمة « الواقع » فيؤلف فى السياسة الواقعية ، والفلسفة الواقعية ، والروح الواقعى ، وهو يقرر أنه فى مجال الاحتكام إلى الواقع يدرك العقل امتناع الحصول على معارف مطلقة ، ومن ثم يقتصر همه على تعرف الظواهر واستكشاف قوانينها وترتيب هذه القوانين من الخاص إلى العام . فتعل الملاحظة مع الخيال والاستدلال ويستعاض عن العلل بالقوانين ؛ أى العلاقات المطردة بين الظواهر ، فيكون موضوع العلم الإجابة عن سؤال « كيف » لا عن سؤال « لم » ؟ .

وإذا كان كرنى قد لفت الأنظار إلى الاهتمام بالواقع فى ذاته وقياس الظواهر الاجتماعية على الظواهر العلمية ، ، بجانب المطلقات والبدء من الجزئيات وملاحظة حركاتها وعلاقاتها ، فإن معاصره جور ستيوارت مل (١٨٧٣) قد رسم الطريق العلمى الصحيح الذى يجب أن تسلكه مراقبة الظواهر ، وهذا الطريق هو « التجريب » ، فذهب الحسى التحريبي يرى أن الأفكار آتية كلها من التجربة ، ومن ثم فإنه ينكر كل ما لا يقع تحت الإدراك الحسى ، ولهذا يصف « مل » اللاشعور بأنه . « تغير فى الأعصاب لا يصاحبه شعور » ، أى أنه

(١) ج . هـ . راندال : تكوين العقل الحديث ج ٢ ص ١٧٢

يسقط منه كل عنصر نفسى ويرده إلى حالة فسيولوجية . ومن ثم فإنه ينكر شهادة الوجدان فيقول : إن الوجدان يعنى ما أفعل أو أحس ، لا ما قد أفعل أو أستطيع أن أفعل . وإذا كان « مل » يقف عند نتائج التجربة الجزئية لا يتمدها فكيف سوغ الاستقراء العلمى وهو استدلال بالجزئى على الكلى ، أى وضع قانون بسبب ما يشاهد من بعض الجزئيات ؟ إنه يجيب على ذلك بأننا نتعلم — بالتجربة أيضاً — أن فى الطبيعة نظام تعاقب لا يتغير، وأن كل ظاهرة فهى مسبقة بأخرى ، فتدعو السابق المطرد علة ، واللاحق المطرد معلولاً^(١) .

وهكذا بالوضعية والتجريبية فى آخر المطاف يكتمل الأساس الفلسفى الذى ارتكزت عليه دعوات الواقعيين وأفكارهم النظرية ، وقد ظهر الصدى الكامل لهذه الأفكار فى أدب الواقعيين الأوربيين ، ولا بد أن نحاول تنظير هذه الأسس الفلسفية بالاتجاهات الفنية والمنطلقات الفكرية النقدية عند أدباء الواقعية ونقادها . على أن هربرت سبنسر (١٩٠٣) قد أضاف بعد « كونت » إضافة هامة فى محاولة التنظير بين الظواهر الاجتماعية وظواهر علم الحياة ، فقد قال بآلية التطور البيولوجى ، وبذلك يمكن القول بأنه سبق « دارون » إلى نظريته عن أصل الأنواع والانتخاب الطبيعى^(٢) .

وبأتى كارل ماركس (١٨٨٣) فى خاتمة المطاف بالنسبة للنظريات ذات التأثير الحاسم فى الفلسفة الحديثة بوجهها المادى ، وفى تأكيد الصورة الميكانيكية للعالم ، وفى وضع أساس لاقتصاد جديد قائم على الملكية العامة وإنصاف العمال ، أما القول بالتحتمية وبالتطور فقد سبق به أوجست كونت

(١) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة ص ٢٢٥ — ٣٢٩

(٢) السابق : ص ٣٣٨

وقد تقدم ماركس خطوة أبعد في الاستنتاج من حتمية وآلية الظواهر ، إذ آمن بأن يوم الثورة آت لا ريب فيه ، يوم يستولى العمال على أدوات الإنتاج ويديرونها من أجل مصالحهم الخاصة ، فالمجتمع يتطور ويتقدم لا باتجاه الفردية بل باتجاه التعاون الجماعي والاشتراكية . وينتهي ماركس إلى تخيل ما سيأتي حتماً قياساً على ماضى : « إن تطور الصناعة الحديثة يهدم تحت أقدامها ذات الأسس التى على أساسها تنتج البرجوازية وتمتلك الإنتاج ، فما تنتجه البرجوازية إذا هو فوق أى شيء آخر حفارو قبورها ، فسقوطها ونجاح البروليتاريا أمران محتمان على السواء » ويعلق راندال على موقف التطورية المادية قائلاً : « إن أهمية هذه الحقيقة ... هى فى أنها الضوء الذى يرينا كيف استطاع الناس إقناع أنفسهم أن عالم الميكانيك المتنامى لم يكن شراً بل خيراً ، وأن الاعتقاد به لا يؤدي إلى اليأس بل بالأحرى إلى الأمل اللامتناهى^(١) » . لن نعجب حين نجد الواقعية الاشتراكية تستمد تفاؤها من فلسفة ماركس العنيفة ، وقد يكون من المبالغة وصف الماركسية بالآلية المادية ، إنها لا تخلو من نزعة روحية ، من حيث هى علاج لا غتراب الانسان وتصور مسبق لما يجب أن يكون .

وفى مجال النظريات ذات النزعة العلمية والمخترعات تذكر مؤثرات مباشرة فى الفكر النظرى الواقعى ، وأول هذه المؤثرات وأوضحها نظرية « دارون » (١٨٨٢) عن أصل الأنواع ، وفيها انتهى إلى أن الأنواع الحالية على اختلافها يمكن أن تفسر بأصل واحد أو ببضعة أصول نمت وتكاثرت وتنوعت فى زمن مديد بمتنضى قانون الانتخاب الطبيعى أو بقاء الأصلح ، وهو القانون الناتج عن

(١) ج ٥٠ . راندال : تكوين العقل الحديث ج ٢ ص ٣١٤

نازع البقاء ، وهناك قوانين ثلاثة ثانوية أولها: قانون الملاءمة بين الحى والبيئة الخارجية، وثانيها قانون استعمال الأعضاء أو عدم استعمالها تحت تأثير البيئة أيضا بحيث تنمو الأعضاء أو تضمر أو تظهر أعضاء جديدة تبعا للحاجة، وثالثها قانون الوراثة وهو يضى بأن الاختلافات المكتسبة تنتقل إلى الذرية على ما يشاهد فى الانتخاب الصناعى^(١) . وأدلة دارون على نظريته مستخرجة من التوزيع الجغرافى ومن علم الأحافير النباتية والحيوانية ومن علم التشريح المقارن ومن علم الأجنة والبحث فى التوليد التجريبي . وقد أفاد - كما أفاد منه - سبنسر وردد ماركس بعض مقولاته . ولكن الأكثر أهمية بالنسبة لنا أن نظريته أثرت فى النقاد والأدباء الواقعيين كما سنرى فى مكانه. وقد كان كلود برنار دعامة أساسية فى إلهام زولا نظريته العلمية التى حاول تطبيقها فى رواياته ؛ إذ نشر فى سنة ١٨٩٥ كتابه «مقدمة فى الطب التجريبي» . أما بالنسبة للفلسفة فإنها تدين له كما يدين دعاة الطبيعية تبعا - بإضافتين : أولاها منهج التجريب فى ذاته ، وثانيتهما أنه وضع للتجربة أصولا وقواعد جعلت إخضاع الإنسان لها أمرا ممكنا بصورة ما ، وذلك لأن التجربة كأسلوب علمى معروفة قبل برنار ، فالعصر الحديث يؤرخ بإقرار مبدأ التجربة كما عرفنا .

وفى سنة ١٨٩٠ تم اختراع آلة التصوير وأمكن تثبيت الصور التى تلتقط على الورق بأحماض مختلفة ، وقد أثر هذا الاكتشاف فى الأسلوب الذى يجب أن يتبع فى وصف الأشياء ، ونقل صور الحوادث ووصف الأشخاص . وكان الرسام الفرنسى « كوربيه » قد سبق بإدراكه الواقعى لوظيفته الفنون بعامة ، فدعا إلى الواقعية فى الرسم ، وأن على الرسام أن يسجل مشاهداته نتيجة لنظره فى شئون مجتمعه ، وألا يغيب عن ذهنه أن المجتمع هو موضوع الفن ؛ إذ هو

(١) يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة ص ٢٣٤

تعبير عن المجتمع من أجل المجتمع . وقد تسلت دعوته إلى الحقل الأدبي من خلال أحد أصدقائه (شافلورى) الذى نشر مجموعة مقالات بعنوان «الواقعية»^(١) ولم تكن آلة التصوير أهم اختراعات تلك الفترة ، إذ نالت مكتشفات آلات القوة والضبط بصورة متتامة، فبين عامى ١٨٦٧، ١٨٨١ ظهر لأول مرة التليفون ومكبر الصوت والمصباح الكهربائى والحاكى وآله الاحتراق الداخلى وعربة الترام الكهربائية ، وكان التقدم فى التصوير واضحا، وعملت المطبعة المروحية والآلة الكاتبة على زيادة سرعة العمل ، ولم يتخلف الحقل الزراعى ونشاط المواصلات عن الاستفادة من نتائج التكنولوجيا الحديثة . ومن ثم تعادلت فى تلك الفترة السيطرة المتزايدة للإنسان على بيئته الطبيعية وانتصاراته على الزمن والفضاء مع اكتشافاته عن نفسه ، إذ كان مؤلفا دارون حول أصل الأنواع وأصل الإنسان دافعا قويا لدراسة علم الأحياء وتاريخ الأجناس البشرية ، ومع أبحاث جريجور ميندل (١٨٦٥) حول ميكانيكية الوراثة ومحاولات « جالتون » الذى أكد دورها فى التطور العقلى للبشر ، حافزا للعلماء أن يثقوا بالتجربة والملاحظة ، وأن يكفوا نهائيا عن التفكير فى عناصر لا وزن لها وعموميات غير محققة كما كان يفعل الفلاسفة المتأملون من قبل ، واتجهوا إلى معالجة مادة الحياة والمواد المكونة لهذه المادة^(٢) .

ويمكن بعد هذا العرض العام الذى وقف عند تأثيرات بعينها أن يحدد بعض النتائج الحاسمة التى أدت إليها جهود المفكرين من فلاسفة وعلماء وكانت

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث . الفقرة الخاصة بالواقعية والطبيعية .

(٢) ج . براون : المدنية الأوربية فى القرن التاسع عشر ص ١٢١ ، ١٢٣ .

ذات تأثير مباشر في تشكيل قسّات العصر الجديد ؛ عصر الواقعية . فهو عصر الثقة بالعلم والتعويل عليه وتعلق الآمال به ، وهو أيضا عصر الإنسان ، منه يبدأ الفكر والى رفاهيته . تهدف المسكشفات ، وتعقب آثاره الدراسات المتنوعة ، وهو أخيراً عصر الطبقات الوسطى والدنيا . وهذه الخطوط الثلاثة يمكن القول بأنها وجهت الدراسات الإنسانية وأثرت فيها أعمق التأثير . وبالنسبة للعنصر الأول حاول كثير من الباحثين أن يخضع الدراسات الإنسانية لمناهج البحث العلمى ، كما حاول بعض آخر أن يزيل التفرقة لتقليدية بين العلم التطبيقى والدراسات الإنسانية ، ويستشعر الخوف على مصير الدراسات الإنسانية بعزل العلماء عنها ؛ لأن الفجوة بين الفرعين آخذة فى الاتساع ، ويشير إلى أن وجود جسر بين العلم والإنسانيات ضرورة عصرية (١) .

وبالنسبة للعنصر الثانى فإن مرحلة من التاريخ لم تشهد مثل هذا العدد الضخم من النظريات والمكشفات التى تدور حول الإنسان بأن يكون هو موضوعها أو هدفها أو تبدأ به ، كما شهد هذا العصر الذى تبلور فيه الفكر الواقعي ، وقد ترك التغيير فى التوزيع الطبقي - وهذا ما يخص العنصر الثالث - آثاره على النظريات السياسية والاقتصادية ، كما ترك آثاره على متجهات الدراسات الإنسانية .

فالانطباع العام أنه عصر العلم وعصر المجتمع وعصر المادية ، وعصر طبقات السفح فى الوقت نفسه . وقد كانت « الواقعية » النتاج التلقائى لهذا العصر .

من خلال الصفحات السابقة يمكن تحديد هذه الركائز المحددة ، فإحلال التجربة والملاحظة محل الفكر والتخيل نجده ممتداً من يكون إلى أوجست كونت

(١) ج ساراتون : تاريخ العلم والانسية الجديدة ص ١٢١ - ١٢٥ .

وستيوارت مل ومنهم إلى كلود برنار على المستوى التطبيقي ، ونجد محاولة إخضاع السلوك البشرى لقوانين علمية تقسم بالاحتمية والاطراد عند سينوزا ومنسكيو^(١) . كما نجد محاولة تقسيم الطبقات على أساس من قيمتها في حقل الإنتاج يشغل لامترى وشارل فوربيه وسان سيمون واستقر الأمر بالنظرية عند ماركس .

ونجد الاهتمام بالدوافع وعدم عزل الفرد عن إطاره الاجتماعي عند سينوزا وروسو . كما نجد عند سبنسر النظرة الجديدة للزمن يجعله جزءا لا ينفصل من محتوى التجربة ، ولم يعد مساره خارجا عنها أو مجرد غلاف لها ، فضلا عن أنه مكون من جزئيات يدفع كل منها بتأثيره فيما يقبعه من جزئيات . وخلاصة الأمر أن هناك « علما » لكل نشاط بشرى حتى في عمل الحب^(٢) .

وقبل أن نمضى عن هذه الصورة العامة التي حاولنا رسم خطوطها الرئيسية إلى تأثيرها المباشر في النقاد الواقعيين والأدباء الواقعيين ، نحب أن نوضح نقطتين : أولاها نبه إليها « جفرى برون » ويمكن استنتاجها من استعادة التواريخ التي أثبتناها وراء كل علم من أعلام الفكر والعلم والفلسفة في تلك الفترة التي نتحدث عنها ، فمن الواضح أن يكون متقدم جدا ، وأن منسكيو وروسو كانا وراء الحركة الرومانسية أكثر مما كانا وراء الواقعية ، كما أن الحركة الصناعية قد عاصرت الرومانسية أيضا ، وهنا يتبادر سؤال أو تساؤل : إذا كانت تلك هي تعليقات ظهور الحركة الواقعية فلماذا تأخرت ليقوم ماركس ودارون وبرنار بمخلق السبب المباشر ، مع أن دورهم في همقه ليس أكثر من استمرار متطور بدرجة

(١) وجاءت قوانين نيوتن المادية الميكانيكية ذات التأثير الحتمى لتؤكد هذه النزعة .

The story of the World, a Literature. p : 410

(٢)

ما لجهود سابقهم ؟ يشير برون إلى تأخر تأثير الاختراعات الجديدة في الأمور الأدبية، مما أدى إلى لون من الانقسام في العقلية الأوروبية مع مطلع القرن التاسع عشر إذ فشل العلم في الاستحواذ على الخيال الشعبي ، ومن ثم سيطرت الرومانسية على الآداب والفنون . وكانت البرامج المثالية في السياسة من آثار هذا الانقسام ، كما كان فشل ثورة ١٨٤٨ إيذانا بانتهاء عصر المثالية والرومانسية السياسية والإصلاحية والأدبية أيضا^(١) . أما ثنائي النقطتين فقد نبه إليها « راندال » في صورة تحفظ جدير بالتسجيل ، فقد ألح علماء النفس والاجتماع على فكرة التنظير بين القوانين الاجتماعية وقوانين علم الحياة ، ومحاولة إخضاعهما لأسس ومنهج موحد . ولكن هل أفادت العلوم الاجتماعية من هذا الربط أو التنظير ؟ يرى « راندال » أن الطرق والمفاهيم التي استفادتها العلوم الاجتماعية من علم الحياة أدخلت إلى علم الإنسان من الإبهام بقدر ما أدخلت من التوضيح ، فالمقايضة بالعضوية أبعدت أنظار الناس عن دراسة المجتمع الحقيقي دراسة مثمرة ، والقائلون بالانتخاب الطبيعي ألقوا رداء من الظلام على النواحي الهامة لاختلاف النمو الاجتماعي عن النمو الطبيعي ، وأدت الطريقة المقارنة إلى تشويه الحقائق وتزويرها ، وكان لابد من بذل جهد كبير في نقد أنصاف الحقائق الخاطئة العارمة هذه ، حتى أن تقدم العلوم الاجتماعية في الجيل الأخير كان إلى حد كبير عبارة عن دحض للنظريات الكبيرة المستوحاة من التطور الدارويني^(٢) . وقد لا يعنيننا كثيرا أن نتعقب النظريات التي أسهمت في تأسيس المدرسة الواقعية حين تنعثر بها السبل تطبيقا على العلوم الاجتماعية ، ولكنها ستعنيننا كثيرا حين نجد النقد نفسه يوجه

(١) المدنية الأوروبية في القرن التاسع عشر ص ٦٠ - ٦٣ .

(٢) ج ٥٠ هـ . راندال : تكوين العقل الحديث ص ١٧٤

إلى تطبيقاتها الأدبية . إن تعقيب « راندال » يسكاد بوجه بحرفيته إلى روايات زولا التي زعم لها الصلابة العلمية . إنها أيضا لا تزيد عن كونها تقدم أنصاف حقائق تحتاج إلى إكمال .

ثانيا : التأثير من الداخل :

ومن الطبيعي أن يكون التعريف بالرومانسية باب الحديث عن الواقعية ؛ لأن الرومانسية هي المذهب الفني الذي ساد قبل الواقعية ، وحملها جنينا ومهد لها طريق القبول عند الكاتب والقارىء . والرومانسية تظلم كثيرا من الدارسين الأوربيين — كما سنرى — وبخاصة حين توضع في مقابل الواقعية ، فهي أدب الحرب ، والفردية ، والمشاعر المريضة ، والارستقراطية المتخمة بالملل تدأويه بأحلام اليقظة ومغامرات الخيال . ويساعد على هذا الضباب الذي يغاف مفهوم الرومانسية أنها استمرت لفترة طويلة ، فأتيج لكثير من ذوى القصور الفني والانحراف النفسى أن يحتموا بها ، فن الحق ما تلاحظه « موسوعة الأدب العالمى » من اعتبار الرومانسية مصطلحا شاملا لعدد كبير من الاتجاهات نحو التغير ، وهى اتجاهات تقباين في أوقاتها وأما كونها ودعاتها ، وتندرج من مجرد بحث عن نواح جديدة في نطاق الإطار القديم للتقاليد إلى الثورة الصريحة على هذا الإطار نفسه . ويمكن تصنيف هذه الاتجاهات بصورة عامة تبعا لموضوعاتها ومواقفها وأشكالها ، فموضوعاتها تشمل المناظر والثقافة في غير البلاد الكلاسيكية ، والعصور الوسطى والماضى القومى ، والألوان المحلية الشاذة والخصوصيات بدلا من العموميات ، والطبيعة — وخاصة في صورتها الغنية التى لم تمسسها يد إنسان — كخبرة شخصية مباشرة ، والمسيحية ، والفلسفة المثالية ، والعناصر الخارقة ، والليل ، والموت والخرائب ، والقبور ، وماله صلة بالجرائم المرعبة والأمور

الشيطانية والأحلام واللاوعي . وأكثر المواقف تمثيلا وإيضاحا للرومانسية هو الفردية ؛ فالبطل الرومانسى إما أن يكون إنسانا لا يفكر إلا فى ذاته، ينتهبه الحزن والملل ، وإما أن يكون نائرا هائجا ضد المجتمع ، ولكنه على أى حال يلفه الغموض . أما من حيث طريقة التعبير فإن الرومانسية تطالب بالتححرر من القواعد والتقليد ، وتؤكد أهمية التلقائية والغنائية ، كما أنها تميل إلى خلط الحواس . وينتهى التعريف بالرومانسية إلى القول بأنه ليس من الممكن أن تنطبق كل هذه السمات معا على أى أدب قومى ، أو أدب أية فترة أو أعمال أى كاتب . وهذا حق إلى حد كبير ؛ لأن الكاتب ، أى كاتب ، لا يستطيع أن يستوعب حركة أدبية أسهم فى بنائها العصر كله ، وأن يخضع أدبه لنواعدها إخضاعا ، كما أن المذهب الأدبى أيضا سيعجز دائما عن الإحاطة بالكاتب ، الذى لا بد أن تفيض قدراته عن ضيق المصطلحات ومحدوديتها .

وعلى أى حال فإن هذه الملامح التى أوردتها الموسوعة هى التى تدوولت عن الرومانسية ، فإذا كان الأمر كذلك فمن الحق القول بأن الرومانسية باعتبارها الروح الذى يسرى فى العمل الفنى يمكن أن نجدها فى أى عصر من العصور^(١) ومن الحق كذلك أنها ليست هربا من الحقيقة بل تنقيح لها وتعديل ، وشاعرها ليس أدنى من غيره من الشعراء فى قوة الإرادة الشعرية التى ينتصر بها فى معركة الصورة^(٢) . ومن الحق أيضا أنها ثورة شاملة ، زلزلات كل ما استقر فى المجتمع من عقائد وأفكار لا مبرر لها ، وأخضعت كل شئ للتساؤل ، وبذلك ساعدت فى نشر العدل الاجتماعى وهدم الطبقات الطبقية ، ويسرت

(١) للموسوعة العربية الميسرة ص ٩٠٠

(٢) الدكتور لطفى عبد البديع : الشعر واللغة ص ١٣١

طريق الطبقة الوسطى لتمتلك مقاليدها ، فكانت الرومانسية ذات طابع إنساني وشعبي معاً^(١) . وهذه المعاني الإيجابية القوية هي التي تقبدر إلى الخاطر ، حين يكون الحكم صادراً عن قراءة آثار الرومانسين الكبار مثل روسو وهوجو وألفريد دي فيني ، وغيرهم .

وحين تغير العصر في صورته الاجتماعية والعلمية وأصبح يتطلب أسلوباً آخر يرضى حاجاته الجديدة ، كانت الواقعية معنى من معاني استمرار الرومانسية بمحافظها على ماصح وقوى من عناصرها ، مع تطويره وتأصيله ، أكثر مما هي رفض لها . وإن ظهرت الواقعية في صورة الرفض للرومانسية ، فإن ذلك يرجع إلى انحراف الحركة الرومانسية في منتصف القرن التاسع عشر ، وهذا ما يبرر لنا معالجة الواقعية كظاهرة متميزة ، كعلامة على عصر خاص ، ذات ملامح خاصة .

على أنه من الخطأ أن يظن بأن الأعمال الأدبية مجرد صدى لأفكار الفلاسفة وشعارات دعاة الإصلاح الاجتماعي أو أنها تقوم بنقل الأفكار العلمية إلى لغة الفن وقدرته التصويرية . إن تصور جهود الأدباء على أنها «عربة النهاية» في قطار طويل تصور ظالم ؛ فكثيراً ما يسبق الأديب أفكار عصره العلمية والاجتماعية ، بل لقد كانت أعمال أدبية بعضها ملهمة للفلاسفة والعلماء ودعاة الإصلاح وأصحاب النظريات النفسية ، فضلاً عن أن الأدب يتمتع بحياة ذاتية دينامية تنشط بالتفاعل الداخلي وتستمد قوتها من قدرتها الجذابة والنزعة إلى النمو من خلال تأثير الماضي في الحاضر ، كما تتأثر وتنشط بمعطيات الحياة العامة ، ومن ثم لا يمكن إغفال الحياة الأدبية ونموها من الداخل

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ص ٣٦ ، ٣٧

ولهذا سنجد الانتقال يتم تدريجياً من سيادة مبادئ فنية إلى مبادئ أخرى
تغايرها دون أن تكون عكسها تماماً ، لأنها استبقت منها ما هو صالح .
و بلزك نفسه — وهو بعد من طلائع الواقعيين — يعتبره جوستاف
لانسون خطوة الانتقال بين الرومانسية والواقعية ^(١)

ومشكلة الأديب « بين بين » تؤكد من وجه آخر ما رأينا من تموج
الحركة الأدبية ونصف الفصل بين المؤثرات فيها أو إيجاد فاصل قاطع بين مذهب
ومذهب ، وهذا الأديب موجود في تاريخ كل أدب تقريباً . ورأى « لانسون »
في بلزك نجد له شبيهاً في موقف النقد الروسى من « جوجول » وهو معاصر
لبلزك أيضاً ، وكلمات يانكولا فرين ^(٢) عنه تضعه في الإطار نفسه الذى
وضع فيه « بلزك » بفعل « لانسون » فهو إذ يلحق بوالتر سكوت حين يكتب
« أسماء قرب قرية ديكانكا » و « تاراس بولبا » فإنه من « المعطف » يعمد
زعماً للواقعية الروسية ، ويتأكد ذلك حين يكتب « النفوس الميتة » وبصر
أكبر النقاد الروس فى عصره « بيلنسكى » على إسماء جوجول إلى الواقعية
الخالصة أو ممزوجة بالطبيعية ، ولكن « لافرين » لا يرى ذلك صواباً . وأدينا
الروائى نجيب محفوظ ظل لسنوات حيدس الرومانسية كما سنرى ، وأوغل
فى الواقعية ما شاء ، لكن أمشاجا من نزعتة القديمة ظلت عالقة بفنه ، بل لقد سادت
للظهور بوضوح أكثر فى نتاجه المتأخر حين بدأ الرمز يتسلل إلى واقعيته الصريحة
التقليدية ، ولا يختلف الأمر كثيراً بالنسبة لتيমور أو محمد فريد أبو حديد .
وهكذا يمكن أن تترادف الأمثلة لتؤكد الظاهرة الدالة بأن الحياة الأدبية تتمتع

(١) تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٢٣٦ — ٢٣٩

(٢) تعريف بالرواية الروسية ص ٣٩ — ٥٠ وانظر أيضاً المدينة الاوربية ص ١٢٦

بإستغلال غير خادع ، وأن المجتمع حين يتغير في طبقاته وأفكاره ومثله لا يحرك
يداً سحرية ليترك انطباعاته الفورية على الحياة الأدبية ، وإنما هو يؤثر فيها
كما يؤثر الطعام في الجسم الصحيح الموجود من قبل الطعام والمستمر على هيئته
من بعده ، وإذا أفاد منه فإنه يبنى منه خلاياه المنسجمة مع شكله ، المقطوعة الشبه
تماماً أو تكاد بعناصرها الأولى .

ومن أهم العناصر الواقعية التي انطوت عليها الحركة الرومانسية أن
الرومانسية دعت إلى العناية بالحقائق المادية للموسم سواء كانت الأدب شعراً
أم نثراً ، كما رأت أن الشعر الإبداعي حرى بأن يطرق الموضوعات العادية
المألوفة وأن يسميها بأسمائها الحقيقية ، وأن يعرض الحوادث والظروف الواقعية ،
وأن يمثل العمل الفني الحياة الواقعية كما كانت في العصر الذي يصوره^(١) . وإذا
كانت الثورة الفرنسية إحدى وأهم دوافع إنعاش الاتجاه الرومانسى فإنها —
من وجه آخر — بقضائها على الإقطاعية عجلت — كما تقول دائرة المعارف —
بحرية ، فخر وبوهيمية الفنان ، وأثرت أيضاً بتوسيع نظريات اليوتوبيا الاشتراكية
من ما يبيع إلى ما ركس ، وأثارت من جديد قضية المساواة بين الرجل والمرأة
في الحقوق وفي تقسيم دائرة المعارف للحركات الرومانسية تركز الاهتمام على
ما تسميه بالمرحلة الثالثة التي تبدأ حوالى سنة ١٨٣٠ أى عقب صدور « مقدمة
كرومبول » التي قد فيها هو جولدزبه الجديد ، وتربط بين هذا العام وما تسميه
بالواقعية الرومانسية في المسرح والرواية ، وتكشف عن الارتباط الدقيق بين
الرومانسية والتحررية السياسية والاشتراكية في تلك الفترة^(٢) .

(١) عمر الدسوقي : المسرحية ص ١٩٧ — ١٩٨

Ancyclopedia Britannica Vol./q P: 560-562

(٢)

وقد أثرت الرومانسية في الواقعية من وجه آخر ، فمعروف أن « مدام دي ستال » وهى توضع بين مؤسسى الرومانسية الفرنسية — قد أدخلت إلى فرنسا المبدأ الألمانى القائل بأن الأدب تعبير عن المجتمع فى كتابها « الأدب فى علاقته بالنظم الاجتماعية » الذى صدر سنة ١٨٠٠ ، وقد أثر هذا الكتاب بدوره فى نقاد بوضعون فى مكان التأثير المباشر فى تأسيس فن وفكر واقعى وأهمهم سانت بييف فى دعوته إلى نقد أدبى قائم على السيرة الذاتية للأديب « وتين » فى دعوته إلى نقد أدبى قائم على أصول علم الاجتماع^(١) . وقد لا يوافق بعض كتاب الواقعية كما سنرى على آراء جزئية لبعض هؤلاء النقاد ، ولكن هذا لا يمنع أنهم هيئوا الفكر الأدبى العام لتقبل الواقعية وأقروا مناهجها . وإذا قرأنا عبارة مدام دي ستال : « إلى الشرائع والقوانين يكاد يرجع كل التخالف أو التشابه الفكرى بين الأمم ، وقد يرجع إلى البيئة كذلك شئ » من هذا الاختلاف ، ولكن التربية العامة للطبقات الأولى فى المجتمع هى دائماً وليدة النظم السياسية القائمة ، والحكومة مركز مصالح الناس ، والأفكار والعادات تتبع تيار المصالح^(٢) ، فإننا نكاد نقرب من النظرية الواقعية ، بل إن الفلسفة التى قادت بلزاك إلى نهجه الروائى لا تختلف عن هذا المبدأ فى شئ ، فالإنسان — فى رأيه — نتاج المجتمع ، وهو دائماً تحركه مصالحه وتتحكم فيه غرائزه الاجتماعية والفردية . ويظل الفارق الأساسى قائماً فى المقولة الكبرى التى قدسها الواقعيون عن « حياد الأدب » ، على حين ظلت مدام دي ستال تنظر إلى الأدب على أنه ذو طابع فردى .

(١) س . هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ج ١ ص ٢٥ — ٢٦ .

(٢) دكتور محمد غنيمى هلال : الأدب للقارن ص ٤١ .

قد يبدو من الصعب أن نضع سانت بيف هنا بين نقاد الأدب ودارسيه الذين أتاحوا للواقعية أن تتأصل وتستقر ، لأنه عاش في صميم العصر الرومانسي (١٨٦٩) وصداقته لفكتور هوجو أمر معروف ، ودراسته لفن شانوبريان وجماعته تؤكد صلتها الأدبية بعصره ، لكنه مستمداً من تيار العصر العام الذي سيطرت عليه الثقة بالعلم ومحاولة التنظير بين العلوم البحتة والدراسات الإنسانية ومستمداً أيضاً من طبيعة دراساته إذ بدأ بدراسة الطب ، قد انتهى إلى القول بتاريخ طبيعى لفصائل الفكر ، فيرى أن كل كاتب ينتمى إلى نوع خاص من التفكير، يكشف عنه استقصاء طبائع العقول في الأدب الذى ينتمى إليه، ويدعو سانت بيف إلى نقد يقوم على أساس من الملاحظة الموضوعية . أما الأساس الذى دعا إليه في نظريته النقدية ، فهو أن يدرس المؤلف من حيث علاقته بنفسه ووطنه وأسرته ، وعصره وثقافته ويثبته الأولى وأصحابه الأذنين ونجاحه الأول وأول لحظة بدأ عندها يتعظم، وخصائص جسمه وعقله وبخاصة نواحي ضعفه^(١) . وهذا النقد الذى يقوم على إحياء السيرة الشخصية للكاتب يبدأ من جمع الحقائق ولا يخطط حرفاً حتى يستوفىها . وبالفعل فقد قاد هذا المنهج النقدى مبتكره « إلى دراسة مسببة لحىوات أهل الأدب ابتداء من المظهر الجسمانى إلى أدق العوافه التى تملأ حياتهم اليومية^(٢) » . وسنطرح جانباً الوجه الشخصى لسانت بيف فيما يزعم من أنه كان يتبع متعته تحت ستار من النزعة العلمية^(٣) فالذى يعيننا أن اهتمامه بالحياة الشخصية للكاتب، وبناء منهجه النقدى على الملاحظات

(١) س . هايمن : النقد الادبى ومدارسه الحديثة ج ١ ص ٢٦

(٢) السابق ص ٢٠٧

(٣) لانسون : تاريخ الادب الفرنسى ج ٢ ص ٣٨٥

الواقعية والعابرة ، والاهتمام بالجسم والعقل معاً ، وترصد نواحي الضعف خاصة ،
يوشك أن يضعنا — على المستوى التطبيقي — أمام بلزك وزولا وأمثالهما .
ويتحدث « لانسون » عن « تين » مفرقاً بين اقتناعه — تين — بأنه
يطبق الطريقة التجريبية في نقده ، وهى الطريقة العلمية الوحيدة في نظره ، واعتباره
المفكر النظرى للمذهب الطبيعى ، وللأدب ذى النزعات أو المزاغم العلمية
على وجه العموم .

ويذكر « لانسون » أن تأثيره كان كبيراً جداً ابتداء من سنة ١٨٦٥
تقريباً ^(١) . ونظريته النقدية تقوم على ثلاث دعائم متماسكة يترتب بعضها على
بعض كالنظريات الهندسية ففى رأى تين توجد ثلاثة أشياء عامة تحدد الأدب
والفن وهى « الجنس » و « البيئة » (الطبيعية والسياسية والاجتماعية)
و « العصر » (آثار التقدم السابق ، وقوة الدفع التى تغاوت قلة أو كثرة ، تبعاً
للسرعة المكتسبة من تطور المجتمع) فليست المشكلة هنا سوى مشكلة ميكانيكية
(حركية) كما هى : الحال فى أى موطن آخر ، فالنتيجة الكلية مركب كللى محدد
تحدد أولاً تماماً بمقدار واتجاه القوى التى تؤدى إليه ^(٢) ، وقد نلمح فى القول بهذه
الركائز الثلاث آثار الفلسفة الهيكلية ، ولكنه يكون أكثر تأكيداً لمنازع
الواقعيين حين يقول فى مقدمة دراسته : « تاريخ الأدب الإنجليزى » : « حينما
تنظر بعينيك الرجل الظاهر ، ما الذى تبحث عنه؟ الرجل غير الظاهر ، الكلمات
التي تدخل أذنيك والإشارات وحركات الرأس والملابس التى يرتديها والأعمال
والأفعال التى يقوم بها من كل لون هى مجرد تعبيرات ، وشئ آخر ينكشف

(١) السابق ص ٣٨٧ — ٣٨٨

(٢) السابق ص ٣٩٨

خلفها ، وهذا الشيء هو الروح ، فالرجل الداخلى يكن ويختفى خلف الرجل الخارجى ، والثانى يكشف عن الأول^(١) . . . » وهذه الفقرة على جانب كبير من الأهمية ، لأنها أكدت الصلة التى لا تنفصم بين الظاهر الحسى والباطن النفسى أو الروحى ، وهذا الاهتمام بالظاهر واتخاذ دليلا هاديا إلى الباطن أو تفسير هذا الباطن على أساس منه كان من أخطر مكتشفات الحركة الواقعية^(٢) .

وتبلغ محاولة إخضاع النقد الأدبى للنظريات العلمية أعلى مد أتيح لها على يد برونتيير الناقد الفرنسى والمؤرخ الأدبى ، بإصداره كتاب « تطور الأنواع الأدبية » سنة ١٨٩٠ ، ولقد حاول أن يقدم فى تاريخ الأدب عملا مساويا لأصل الأنواع الذى كتبه « دارون » تتطور فيه الأشكال الأدبية من البساطة إلى التركيب ، فتتولد وتتفرع وتتحوّل ثم تصل كمال النضج وتموت ، على حين تبقى الأشكال الناشئة إذا أحسن تكييفها . وبهذه المحاولة على يد برونتيير يصبح الشكل الأدبى عضوانيا يتطور بغرابة بمزج عن صاحبه ، بل يتحكم حقيقة فى مصير نفسه . وقد سمي النقاد الذين حاولوا رد كل أدب إلى سابقة المشابهين « بالنسائين الأدبيين » وهم كثر فى الأدب المختلفة ، ولكن برونتيير وصل فى هذا الأسلوب إلى أقصى درجات التوفيق^(٣) .

ونحب أن نؤكد هنا نقطتين لا بد منهما لقبول القول بتأثير محاولات النقد العلمى على تأصيل الحركة الواقعية ، وما نزعهم من أن التأثير الذى صنعتته الحركة الأدبية داخلياً كان أقوى من التأثيرات الأخرى الوافدة من الفكر الفلسفى

(١) من مقال لعلى أدم ، الثقافة : ١٤ / ٢ / ١٩٤٩

(٢) عمر الدسوقي : المسرحية ص ٢٠٠

(٣) هايمن : النقد الادبى ومدارسه الحديثة ج ١ ص ١٧٠ — ج ٢ ص ٨٦

أو المكتشفات العلمية . النقطة الأولى : أن هؤلاء النقاد من سانت ييف إلى بروتتيير لم يكونوا يبحثون في طبيعة أسلوب تناول الأدبي أو مناهج الأدباء ومساحى تجاربهم ، بقدر ما كانوا يبحثون عن منهج في النقد يتخذون أساسه من الكاتب أو الكتاب أو منها معاً ، ولكنه لم يكن يلتفت كثيراً إلى الدراسة التحليلية التفصيلية التي تقف بالتطبيق عند حمل فني بعينه لتقوم أسلوبه . كان البدء من « النظرية » يفرهم . وهذا فيما يبدو من فعل العصر الذي يمكن أن يقال عنه أيضاً إنه عصر النظريات . ولكن على الرغم من زعمنا أن أبحاث هذا الرعيل أدخل في باب النقد النظري ، وأنها بذلك تكون أمام النظرة العاجلة أقل تأثيراً في فن الكتاب ، فإننا نرى أن هذه الأبحاث ذاتها قد أثرت في أدباء العصر المبدعين من حيث أقنعهم بأنه لا ضير في اقتباس النظريات العلمية الخالصة ومحاولة تطبيقها في مجالات الإبداع^(١) الفني ، فإذا ما حاول بروتتيير أن يقتنى آثار دارون في دراساته الأدبية فإنه تلقائياً يكون قد أحل لزولا أن يفيد منها أدبياً في بناء عمله الروائي ، فالصلة بين النقد والإبداع الفني أقرب منها بين هذا الأخير والبحوث الطبيعية . ويؤكد هذا الذي زاه أننا لا نجد أدبياً — على التقريب — يناقش نظرية فلسفية أو علمية في ذاتها ، ولكننا نجد يناقش ويالحاح ناقداً أخذ بها .

وهذا هو الموقف الطبيعي والمنتظر ، وبذلك نستطيع أن نقول إن تأثير النظريات العلمية في بلزاك وفلوبر وزولا وموباسان وغيرهم من أدباء الواقعية والطبيعية إنما جاء الإقناع به من طريق إقناع النقاد أولاً ومحاولتهم إخضاع مناهجهم

(١) يلاحظ Huxley أن الخيال في الرواية يقوم بدور الفرض العلمي في التجربة

ShIPLEY : Dictionary of Literary Terms

راجع

النقدية لهذه النظريات، ونقول أيضاً إن بحوث النقاد وإن جمعت أشخاص المؤلفين موضع بحثها، فإن إيجاء المنهج واضح، وأثره قد لا ينكر في تأكيد أسلوب عام لتصوير الشخصية. إن أسلوب سانت بيف في الكشف عن ذات الأديب هو نفسه تقريباً أسلوب بلزاك في تصوير الشخصية الروائية، وكذلك دعوة تين إلى الملاحظة الحسية لشخص الأديب، واعتبار هذه السمات الظاهرة ذات مدلولات عقلية ونفسية وروحية، مجدها قد طبقت روائياً عند بلزاك أيضاً، والقول بدوام الجنس والبيئة والمصر، ومحاولة تطويع التاريخ الأدبي لفكرة أصل الأنواع، قد أفاد منها زولا ومدرسته إلى أقصى حد.

أما النقطة الثانية: فهي أن أدباء الواقعية مع ادعاء اتهم العلمية ونزعتهم المحايدة في رصد التجارب والتعبير عنها، لم يكونوا دائماً على وفاق مع النقاد الذين يتحركون في الإطار ذاته، نعى أولئك الذين حاولوا إخضاع مناهجهم في النقد لتساير حقائق العلم وبحوث الفلسفة ونظريات الاجتماع. وهذا ما يؤكد مرة أخرى أن التأثير الأقوى — سلباً وإيجاباً — بالنظريات العلمية إنما جاء من طريق النقاد، ويؤكد من وجه آخر استقلال الحياة الأدبية نسبياً. وما هوذا فلوير يكشف جانب القصور في نظرية «تين» فيقول في إحدى رسائله: «في الفن شيء آخر إلى جانب البيئة التي نما فيها، والموروث الفيزيولوجي عند المصنف، فعلى هذه القاعدة تستطيع أن تفسر مظاهر التسلل والمشاركة، ولكنك لا تستطيع تفسير الفردية، أي الحقيقة التي تحمل من الفنان هذا الشحم لا ذاك، فهذه الطريقة إذا تسقط «الموهبة» من اعتبارها ولا محالة، ويصبح أروع ما ينتجه الفنان لا معنى له إلا من حيث هو وثيقة تاريخية، هذه وهي الطريقة النقدية القديمة عيبتها

التي انتهجها «لاهارب» ثم بعثت من جديد ، فقد كان الناس يعتقدون أن الأدب شيء شخصي وأن الكتب سقطت من السماء مثل الشهب ، أما اليوم فهم ينكرون أن يكون للإرادة وللطلق وجود بالفعل . ويحيل إلى أن الحقيقة تقع بين هذين الطرفين ، كما كتب فلوير إلى جورج صائد يقول : كان الناقدين في زمن لاهارب نحويين وفي أيام سانت بيف وتين مؤرخين ، فتي يصبحون فنانين حقاً وصدقاً^(١) . وهذا النقد الذي وجهه فلوير للادعاءات العلمية وإنكار العنصر الشخصي في الإبداع الفني قد وجد تطبيقه العملي في رائعته « مدام بوفاري » فهي ترفض بشدة أن تكون مجرد تاريخ أخلاقي على نحو ما كان بلزاك يريد برواياته ، ولم تتخل عن طابع شخص مبدعها ، إلى أن أتاحت له أن يقول : « أنا مدام بوفاري » وقد فسرت هذه العبارة الاعترافية لاهي أساس أنه وضع أراءه وأفكاره في شخص « إيما » وإنما على أساس من التنظير في الحيرة بين الواقعي والمتخيل ، كذلك كانت « إيما بوفاري » وكذلك كان « فلوير » في بحثه عن أسلوب جديد . ولا يفهم من دعوته النقاد إلى أن يصبحوا فنانين حقاً أنه يستنكر الأسلوب العلمي ، فانه يدعو إليه صراحة ؛ ويراها متمثلة في الحيدة المطلقة : « ألم يحن بعد الوقت لإدخال العدالة إلى مجال الفن ؟ »^(٢) ويشير Macy إلى أن حتمية السلوك التي اكتشفها تين تعبر عن تسليم كنيب لله في صياغة أخلاق البشر مداركهم ، وبهذا تأكد الاتجاه السوداوي المتشائم الذي غلب على الرومانسية ، ولكنه ينكر أن تكون تشاؤمية تين النابعة من جبرية السلوك عنده قد انفردت بالتأثير على من شاركه موقفه السوداوي وبخاصة بلزاك وفلوير وزولا وموباسان فألى انتشار نظريته في حينها نجد أن هؤلاء الكتاب قد تأثروا أيضاً بالجو للمقبض الذي

(١) س . هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ج ١ ص ٢٦ — ٢٧

(٢) ج . لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ج ٣ ص ٤٢٥

سببته حرب ١٨٧٠^(١)

على أن تحفظا نجد هنا مكانه نغرق فيه بين تشاؤم الرومانسيين والواقعيين؛
فالتشاؤم الرومانسى نابع من موقف فردى وإحساس انغزالي، ويعبر عن سلوك
هروبي وتمرد يائس، وعلى العكس من ذلك تماما تشاؤم الواقعيين. إن اتساع
اللوحة بعرض المجتمع وبطول جيل أو أجيال وبعمق البحث في تحليل السلوك
وكشف دوافعه الخفية، كان هو السبب المستقر والدائم لهذا التشاؤم الذى صحبه
لفترة طويلة.

ثالثا : الواقعية والطبيعية

وهناك صعوبة تخص الواقعية تتمثل فى ذلك التداخل، الذى أوشك أن
يصير تقليديا، بينها وبين الطبيعية، فإذا أضفنا إغراء لفظ الواقع، وسهولة
الاعتماد عليه، وظن السهولة فى تفسيره وتحديدده، فإن ذلك يمثل مشكلة لا يستهان
بها. ويلاحظ «الدكتور مندور» هذا التداخل والاضطراب من خلال قراءاته
للقناد العرب خاصة، فالأدب الواقعى يفهم منه أحيانا أنهم يقصدون به الأدب
الذى يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله لا على صور الخيال وتهاويله، وهو بهذا
المعنى يعارض الأدب الرومانسى. وأحيانا أخرى يفهم منه معنى الأدب الذى يستقى
مادته وموضوعاته من حياة عامة الشعب ومشاكله، وهو بهذا المعنى يعارض
أدب الأبراج الماجية، أى أرستقراطية الفكر والخيال. وقد يفهم منه أنه
الأدب الموضوعى، وكأن واقع النفس الفردية لا يصلح مادة للأدب الواقعى.
وهذا المفهوم الأخير — فى رأيه — يسلم إلى المفهوم الاشتراكي للواقعية «حيث
نرى الاشتراكيين يقصدون من هذه الواقعية إلى تناول الأدب لمشاكل

المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة التي ترزح تحتها طبقات الشعب العاملة بسواعدها أو بمقولها ، وذلك لإيقاظ وعى الجماهير ودفعها إلى حل تلك المشاكل بطريقة أو بأخرى». ثم يقرر الدكتور مندور أن هذا الاضطراب الذي لا حق المصطلح على أيدي نقادنا ليس قادمًا معه من الغرب حيث نبت في تربته ، فهو يفيد هناك مدلولًا اصطلاحيًا محددًا^(١). ولكن الجدير بالتأمل حقًا أن الناقد لم يحدد ماهية هذا المصطلح كما هو عند الغربيين، وإن كشف عن أهم ملامحه من حيث يعارض هادة بالمثالية ، وينتهي إلى تأكيد الصلة بين المدلول الاصطلاحي للفظ «واقعية» ومدلولها الاشتقاقي ؛ فالواقعية تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسرارهِ وإظهار خفائهِ وتفسيرهِ، ولكنها ترى أن الواقع العميق شر في جوهرهِ.. وما القيم الأخلاقية والمواضعات الاجتماعية إلا أغلفة نحيلة لا تكاد تخفى الوحش السكامن في الإنسان^(٢). فهي إذا وجهة نظر خاصة ترى الحياة من خلال منظار أسود ، أن الشر هو الأصل فيها وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر بيني البشر لا المثالية والتفاؤل^(٣). ولنا على هذا التعريف عدة ملاحظات سريعة ؛ هو أولاً تعريف بالضد أو العكس ، فلنرى تعريف أسلوب الواقعية وخصائصها علينا أن نعرف أسلوب المثالية وخصائصها ، وقد سبق على هذا النحو في التعريف Ian Watt ويذكر أنها حصلت على أول وصف شامل لها عند توماس ريد في منتصف القرن الثامن عشر، ويتمحور فيه ذكر أن الرأي القائل بأن العالم الخارجي حقيقة وأن إدراكنا يعطينا صورة حقيقية عنه لا يلتقي مزيدًا من الضوء على الواقعية الأدبية . وقد تبعهما

(١) الأدب ومذاهبه ص ٨٢، ٨٣

(٢) السابق ص ٨٥

(٣) السابق ص ٨٥، ٨٦

الدكتور ناصر الحاني، إلا أنه يخالف الدكتور مندور في إصراره على أن التشاؤم هو الملمح الأسامي والأصيل؛ فالمذهب الواقعي عنده « يناقض المذهب المثالي ويؤكد على ملازمة الطبيعة ومطابقتها، وعلى التعبير عن الأشياء كما تبدو في التجربة، مغايراً المثاليه التي تعني بالتأكيـد على الناحية التصويرية التي لا تنقيد بواقع الشيء وكما يبدو في التجربة^(١) ». وبعد أن يذكر أن الأديب الواقعي لا يستطيع أن يتحلل كلية من المثالية فإنه يعود إلى صفة « مطابقة الطبيعة » التي تميز الواقعية فيذكر أنها لا تحقق غالباً إلا بكمال التفاصيل ودقتها، وأيضاً فقد صار هذا المذهب يدعو إلى دراسة الطبقات الدنيا (وإنسانها) واستيعاء حياته وفضائله ومساوئه والعناية بكل مظهر قبح أم حسن ، سواء رضينا عنه أو سخطنا عليه . ثم يذكر أخيراً أن المذهب الواقعي قد تشعب عندما أقبل القرن العشرون تشعباً جعله صعب الحصر أو التعريف^(٢)

ويبدو أن تعريف الحاني أكثر شمولاً وصيانة لحق المصطلح في بعده التاريخي؛ فالتشاؤم كنتجـه واقعي لاصق بالواقعية النقدية التي تسمى أحياناً بالواقعية الأوروبية، وعزل المصطلح عن سياقه التاريخي عند مندور جعله يصدق على أدب بعض الواقعيين وحسب ، على أنه يمكن أن يقال إن إجمال الواقعية النقدية — إذا كان مندور لا يعنى غيرها — في أنها النظرة المتشائمة ما يزال تعريفاً قاصراً؛ فالحق أن الواقعية قد تجاوزت هذا الجانب بدرجة تسمح بالقول بأنها وضعت أساس مذهب فني جديد تماماً ، وأن نشدان الحقيقة الموضوعية كان جزءاً من اهتماماته ، وكذا العناية بالطبقات المتوسطة والدنيا ، والحرص على استمداد التفاصيل من الحياة

(١) من اصطلاحات الأدب الغربي ص ١٢٣

(٢) السابق ص ١٢٤ — ١٢٥

اليومية الدارجة . على أن طبيعة هذه « الحقيقة » وحدودها ستكون محل منافسة أخرى .

وقد أصبح من الشائع بين الدارسين أن الواقعية تنصرف إلى بلزاك خاصة ، وربما إلى فلوير أيضاً في الأدب الفرنسي ، وتضم إليهما ديكنز وبنث وجورج اليوت وناكري وغيرهم في الأدب الإنجليزي ، وتورجنيف وتولستوى وغيرهما من أقطاب الأدب الروسي ، وهنا يخص زولا بمذهب جديد وإن بدا في أساسياته مجرد تفريع على الواقعية ، وهو الطبيعية . وتذكر دائرة المعارف أن « مدام بوفاري » تعتبر الدستور الحقيقي للمدرسة الطبيعية ، وأن زولا يعتبر بعد ذلك من تلاميذ فلوير ومن تأثروا به تأثراً مباشراً^(١) . ولكن بعض الدارسين الأوروبيين لا يتفقون على خصائص بذاتها تفرق الواقعية عن الطبيعية ، وأنهم بذلك — على عكس ما يرى مندور — كان لهم نصيبهم في اضطراب المفاهيم ، بل لعلمهم أساس هذا الاضطراب . وقد تبادى بعضهم حتى وضع لنفسه مصطلحات خاصة أو ما يقرب أن يصير كذلك .

يقول G.S.Fraser في كتابه « الكاتب الحديث وعالمه » في فصل بعنوان Realism Psychology and Experiments in Modern Novels إنني استخدم الواقعية ليس بالمعنى الضيق الذي تستخدم فيه الكلمة أحياناً لتصف أعمالاً أدبية كروايات زولا تلك التي تبني على التسجيل المتقن والمفصل للحقيقة ، وتتعامل غالباً مع الجوانب القدرية والدينية من الحياة ، والتي تكون تسميتها الأوفق الطبيعية ، ولكن بالأحرى بالمعنى الذي تقارن فيه في حديثنا العادى بين موقف أو اتجاه واقعى وموقف أو اتجاه مثالى^(٢) ، وهنا يشير « فريزر » إلى

Encyclopedia Britannica, Vol 9, P: 425 (٤)
The Modern Writer and his World, P: 21 (١)

أن الواقعية قد وصفت بها روايات زولا ، ويرفض هذا الإطلاق ويضع الطبيعية مكانها ، ويربط بين هذه الأخيرة وإثثار التجارب القاسية والدينئة ، ويعود إلى الواقعية ليرز معناها بمعارضة المثالية ، وهو ما وجدنا صده عند مندور والحائى . ويرى « فرير » أن الكاتب الواقعى هو ذلك الذى يمتد بأهمية التعبير الصادق عن الحقائق المشاهدة فى العالم الخارجى ، أو التى ينطوى عليها شعوره الخالص . على حين يحرص الكاتب المثالى على خلق صورة سعيدة نوعا ما ومهذبة . ويرى أيضا أن الواقعية تؤدى إلى غاية تهذيبية كالمثالية ، لكن لا بطريق الإغراء الهادى أو التعبير الراقى ، فالأتمجاه الواقعى عنده فى معناه الأوسع يتناقض مع عرف الذوق السامى ، ويعرض بشجاعة المواجهة ليس فقط للصدمات الخارجية ، ولكنه يؤثر على الينايع الداخلية أيضا . « والرواية الحقيقية ارنىاد وليست استعراضا ، والروائى الحقيقى يصل إلى إحساسه بالحياة من خلال روايته ولا يبنى روايته لتصور ذلك الإحساس (١) » . وفى هذه العبارة يكمن الفرق الرئيسى بين المثالية والواقعية . على أن فريرز — وهذا رأيه فى الواقعية — لا يربطها ببلازك أو ديكنز وإنما يرجع بها إلى جذورها التاريخية قبل أن تأخذ طابعها النقدى المتشائم فى منتصف القرن التاسع عشر . إنه بالأحرى يرجعها إلى ما قبل قرن من هذا التاريخ الذى شهد محاولات بلازك وفلويد ديكنز ، وهو يربط — كما فعل ايان وات — بين ظهور الرواية الواقعية ونمو الطبقة الوسطى فى المجتمعات الأوروبية ، ولكن هذا الأخير أضاف استنتاجا هاما هو تغير مكانة المرأة فى المجتمع (٢) ، وسيأتى تفصيل ذلك . على أنهما يتفقان على الإشادة بمحاولة ريتشاردسون وفيلدنغ وديفوس وسموليت .

(١) السابق ص ٢٣

(٢) The Rise of the Novel, P: 140

وهذا الرعيل عندهما هو للمؤسس الحق لقن الرواية وللواقعية في الوقت نفسه ، وجمهورهم هو جمهور الطبقة الوسطى ، تلك التي لم تكن تهتم بالاصطلاحات الأدبية كما لم تكن شغوفة بقراءة بيانات مثالية عن تعالي تلك الطبقات الأخرى أو نقائص هذه الطبقة المتوسطة ، كانت حريصة على استطلاع عالمها الخاص ومعرفة ذاتها^(١) وإذا نظرنا إلى « بامبلا » و « جوزيف اندروز » كروايتين متعاصرتين ، نجد الأولى لا تخرج عن كونها مجموعة من الرسائل المطولة تشرح فيها الفتاة مشاعرها وانفعالاتها ، وقد انتهت إلى نهاية حسنة ، ولذا سماها كاتبها « بامبلا أوجزاء الفضيلة » أما فيلدنج فإنه تغلب على ضيق المكان وأطلق « جوزيف » بين أقطار المجتمع ، فكانت من ثم نزعتة الهجائية مقترنة بالاهتمام بالمجتمع ، فهو المؤسس الحقيقي لاتجاه ديكنز ومن على شاكلته ، أما بامبلا باتجاهها النفسي التحليلي فقد أزهرت عند مؤسس القصة النفسية . وأيضاً فقد أضاف هذا الفريق عدم ميالاته بالتأنيق الأسلوبى ورغبته الأصيلية في إبراز الرواية كوثيقة للحياة الواقعية ، تعتمد على الذكريات والرسائل وما إلى ذلك مما تحفل به الحياة العادية مع البعد عن المبالغة في تهذيب الشكل أو الأسلوب ، مما يجعلها أكثر قبولاً عند القارئ^(٢) .

ويضيف فيلدنج ملمحاً أساسياً من ملامح الواقعية في مرحلته التاريخية ، صحبها إلى الوقت الذى قننت فيه نظرياً بعد المرحلة الرومانسية ، إذ دعا إلى تناول الحياة في الرواية بمحده ونقد لا يصل إلى التشويه أو المسخ الشرس ، فالرواية يجب أن تنهض على أساس ناقد ذى طابع هجائى غير مبالغ ، والمجوى يجب أن يوجه ضد

The Modern Writer and his World, P: 23-24 (١)

(٢) السابق نفسه

النوع أكثر منه ضد الشخص ، « لقد خلق فيلدنج في روايته الثانية نوم جونز النموذج الأساسي لمعظم أبطال الروايات الإنجليزية ، ذلك الشاب الفرف في علاقته بالعالم ، القابل للإغراء ، ولكن ينقذه من التحطم النهائي طوية سليمة وقلب كريم »^(١)

ويمضى « فريزر » مع الاتجاه الواقعي النامي من هذا الفريق إلى جين أوستن وديكنز ، ثم جيمس جويس وفرجينيا وواف ود. ه. لورانس حتى يصل إلى ثلاثينيات هذا القرن مع ركس وارنر وجراهام جرين وكريستوفر ايشروود ، ثم خمسينياته مع وليم جولنج وايريس ميردوك ، ولكن يعيننا من عرضه التاريخي الحى مايوشك أن يكون تحديدا وفارقا بين الواقعية الإنجليزية والواقعية الفرنسية ؛ فهو يذكر أن ديكنز كان ذاعين مفتوحة على الحركة الخارجية والمشاهد المنظورة ، فالمستشفيات الموحشة والبيت المتداعى والمسكن الخجير المزدهم والضباب المتكاثف والغلام المتراكم حول نهر لندن ، كلها تأخذ مكانها ليس فقط لتكشف عن مزاج الكاتب ، ولكن أيضا لتحدد طبيعة الموضوع . لكن اختراع عين الكاتب الروائي في الاتجاه المعاكس ، أى إلى داخل النفس البشرية ، وتتبعها في دوافعها النبيلة والديثة ؛ يمكن أن يستغنى بهشة أكثر في الروايات الفرنسية مثل روايات ستانداى ومن جاء بعده^(٢)

ويوافق A. Kettle على التأريخ للرواية الواقعية الإنجليزية من منتصف القرن الثامن عشر ، ومن ثم يتفادى عزل المصطلح عن سياقه التاريخي مؤكدا

(١) السابق ص ٢٥ وقد عرف فيلدنج الرواية بأنها Acomic Epic Poem Prose

فجمع فيها ما لم يجتمع في عمل أدبي قبله ، انظر : Joseph Andrews Introduction

The Modern Writer and his World, p: 26 (٢)

أهمية عنصر الزمان ، فليس التاريخ مجرد شيء ما في كتاب ، التاريخ هو أفعال الإنسان ، هو استمرار الحياة متغيرة نامية ^(١) . ويؤكد « كتل » أنه لا شيء يأتي من لا شيء ، ومن ثم يبحث عن أصول الواقعية وتقاليده الفن الروائي في محاولات العصور المتقدمة ، وهو يذكر بكلمات فريزر ومفهوم الواقعية عنده ، حين يعرف الرواية بأنها نثر واقعي خيالي كامل بنفسه وله طول مخصوص ، يشعر بأن الصفة « واقعي » هي التي تحتاج إلى تحديد أو تحقيق أكثر ، وينص على أنه يستعمل الكلمات « واقعية » و « واقعي » في كتابه بمعنى عريض جداً لتدل على الموافقة للحياة الحقيقية ، كقابل لـ « رومانسية » و « رومانسي » التي تعني الهروب ، « فليس التفريق ، كما يجب أن نصر ، بين فوتوغرافية في ناحية وتصور وهمي خيالي في ناحية أخرى ، لأن كل الفنون تحوى خيالاً . إن القصة خيالية جداً ، وظاهرياً لا تشابه الحياة .. لا أزم أن أبا من الكلمتين: الواقعية أو الرومانسية مرضية تماماً ، فالواقعية لها إيماءات كثيرة نحو مجرد الطبيعية الفوتوغرافية عند زولا وأرنولد بنت وجيمس ت . فاريل ^(٢) .

وهذه الفقرة توضحنا أمام تساؤلات عديدة لأن « كتل » اكتفى من الواقعية بأن تحقق التفاعل مع مشكلات الحياة وقيمتها الحقيقية ، ومن الواضح أنه يحتكم إلى مقياس غامض يختلف الناس عليه أشد الاختلاف ، فشكلات الحياة كثيرة ومتنوعة ، والرومانسيون حين عبروا عن أزمتهم النفسية ومشاعرهم الانعزالية لم يخرجوا عن كونهم يعبرون عن وجه من أوجه الحياة وقيمة من قيمتها الحقيقية ، وأيضاً فإن « كتل » ربط بين الطبيعية والفوتوغرافية واستعمل الثانية وصفاً للأولى . على أنه يقترب من التعديد المقبول للواقعية حين يضمها في إطارها التاريخي الاجتماعي ويقابل

(١) An Introduction to the English Novel, vol 1, P: 25.

(٢) السابق ص ٢٦

بينها وبين الرومانسية « فقد كانت الرومانسية الأدب الأرستقراطي الغير الواقعي للإقطاع ، وكانت غير واقعية بمعنى أن قصدها الخفى لم يكن مساعدة الناس على النضال في حياتهم بطريقة إيجابية ، وإذ كانت تنقلهم إلى عالم مختلف متخيل أبداع من عالمهم ، وكانت أرستقراطية لأن الاتجاهات التي عبرت عنها وأوحت بها وحبذتها هي الاتجاهات التي رغبت الطبقة الحاكمة (دون وعى عادة بلا شك) أن تشجعها لكي يخلد وضعها المتميز ، فلعبت الرومانسية ، كما تفعل حتى اليوم ، دورها المزدوج في تسليية الناس خلال دغدغة عواطفهم ، وتلقينهم نوعاً خاصاً من فلسفة الحياة في صورة مستساغة^(١) . ففي هذه الفقرة تظهر النزعة النقدية ، فالانتماء الاجتماعي إلى الطبقة الوسطى والدنيا يعبر عن الفارق الحق والأساسي بين الرومانسية والواقعية ؛ فالهروب في مقابل المواجهة ، واليأس والعزلة في مقابل الرغبة في الهدم وإعادة البناء . ومع هذا يجب أن نتحفظ في قبول رأى كتل ، فقد كان الرومانسيون ثواراً وطلاب تغيير ، وكانوا في فترتهم دعاة الحرية والإخاء والمساواة ودعاة الصدق النفسي والطهر السلوكي ، نجد شاهداً على ذلك في « هلويز الجديدة » و « شاترتون » وغيرهما . ولعلنا نلاحظ أن كتل لم يذكر التشاؤم كملح أساسي من ملامح الواقعية اكتفاء بما كان مقدمة له ، مقدمة غير مقصودة ؛ تتمثل في النقد الحاد والرغبة في الكشف عن مواطن الضعف .

ولعلنا بعد هذا العرض السريع لبعض الآراء حول الواقعية نستطيع ، أن نميز خطين رئيسيين ، أولهما كان يوضعها في مقابل المثالية أو الرومانسية ، وينصب اهتمامه على إبرازها كوجهة نظر ذات مدلول اجتماعي وارتباط طبقي ، والآخر كان يضعها في مقابل الطبيعية ويؤكد على صفة مشاكتها للحياة بخيرها

(١) السابق ص ٢٧

وشرها ليقصر الطبيعية على الجوانب الشريرة والدينئة فقط ، وهنا تبدو كأسلوب فنى ومنهج أكثر منها موقفاً اجتماعياً . ويمكننا أن نزع أن الخلط بين الواقعية والطبيعية قديم ومستمر ، وفي عصرنا ما يزال يوجين أونيل يطلق ألفاظاً مثل « المذهب الطبيعى القديم أو المذهب الواقعى القديم » ثم يعر عن أمنية غريبة أن يلهم الله بعض العباقرة الضخام أن يحدد بوضوح خطأ فاصلا بين هذين المصطلحين مرة وإلى الأبد^(١) . وليس أونيل وحده فى هذا الباب إذ يشاركه فيليب راف فيقول : إنه من الخطأ التأكيد بأن الواقعية والطبيعية تفترقان بخطأ كبير أو أصغر من الدقة فى الوصف ، ويدكر أن هنرى جيمس لاحظ فى دراسته عن فن الرواية أن الفرق يقوم بالدرجة الأولى على « التدقيق فى التفصيل » الذى يشعر بوم الحياة ، وهى ملاحظة كما يذكرك راف تؤكد صحتها قراءة كتاب كبار مثل بروس وجويس وكافكا . وإذا فليست الطرق المستعملة لخلق هذا الوهم هى التى تكسب أثراً ما صفة الطبيعية وإنما هى بالأحرى وفى رأى (أى راف) الصلة القائمة بين الأشخاص والوسط الذى يتطورون فيه ، وإنما أصف بالطبيعية كل أثر يحدد فيه الوسط تحديداً كلياً خاصة الفرد ، ويرتفع فيه هذا الوسط نفسه إلى دور البطل^(٢) . ونحن هنا فى الحقيقة أمام صفتين مميزتين للطبيعية لاصفة واحدة كما ظن راف ، أولاهما قال بها هنرى جيمس وتقوم على التدقيق فى التفصيل ، والأخرى قال بها راف نفسه وتمثل فى قوة تشكيل الوسط الطبيعى للشخصيات وسيطرته على مصائرهما كما أنما هو البطل الحقيقى فى العمل الأدبى .

(١) يوجين أونيل : دراسة فى حياته وأدبه المسرحى . ص ١٤٨ والنص منسوب إليه .

(٢) من فصل مترجم له نشرته الآداب البيرونية (نونبر ١٩٥٣)

ومن المحاولات الجديرة بالتأمل التي استهدفت التفريق بين الواقعية والطبيعية محاولة Walter Allan في كتابه عن « الرواية الإنجليزية » وربما للمرة الأولى نجد دارسا يصف زولا بأنه كاتب واقعي ، وإن جاء الوصف على لسان غيره وهو ستيفنسون الذي يعترض على تلك الواقعية التي وجدت التعبير عنها عندما مارسها زولا ، فقد قال : إن صلب الموضوع كله يكمن في أن الرواية ليست صورة منقوشة للحياة يحكم عليها بمدى مطابقتها ، ولكنها تبسيط لجانب أو ناحية من الحياة ترتفع أو تسقط ببساطتها المعبرة^(١) . وقد وافق هنري جيمس على هذا التحليل والتحديد . والصورة المنقوشة وصف عام ولكنه حقيقى بالنسبة للواقعية ، ولكن المثير حقا أن يتجه الوصف إلى زولا الذي بذل جهدا جبارا لكي لا يوصف بالتبعية لبلزاك ، واستمات بوعى كامل في إيجاد منهج مختلف ينسب إليه . ولكن والتر الان يعيد إلى زولا صفته ككاتب طبيعى على الرغم من أنه لا يثق أساسا في تلك الكلمات التي تطلق على الحركات الفنية والأدبية والتي تعتبر ثورية في حينها ، إذ نادرا ما يكون لها معنى محدد ، فهي كلمات مثيرة ، شعارات وصيحات ومعارك لإثارة الخلقين . . . والطبيعية والطبيعى كلمات مماثلة لها معان معينة ، ولكن حصيلة مجموع هذه المعانى لا يعتبر كافيا لأن نصف بصدق أعمال أسانذة الطبيعية الكبار مثل موباسان وزولا ، فالخلاف الواضح بين هذين الكاتبين اللذين يقفان كل في طرف من حيث أسلوبهما الفني ، يعتبر كافيا لإظهار عدم كفاءة هذه الكلمة كعنوان محدد ، ومع ذلك فإننا نحمل هذه المعانى في عقولنا ، لأن هذا العنوان الذى رسخ في الأذهان قد تكون له قيمته في أنه يصنف نوعا معينا من الرواية ، قد يكون في حالته غير

النقية قد هيمن على كتابات القصة في أوربا وأمريكا من منتصف المائينيات إلى حوالى ١٩١٤^(١) . وإذا فإنه على الرغم من عدم ثقته فى قوة وتحدد وواقعية المصطلحات يعترف بالأمر الواقع وهو أن الطبيعية قد وجدت وأطلقت واستمرت لسنوات طويلة .

وحديث « الان » عن الطبيعية يبدد كثيرا من الغموض حول شخصيات روائية بعضها صنف على أساس غامض ، وعن خصائص اختلطت أوأوشكت ، فهو يذكّر أن مصطلح الطبيعية قد طبق على الروائيين الفرنسيين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر « الذين اعتبروا أنفسهم تلاميذ وأنبعا لفلوير ، وقد كانت هذه محاولة لتحديد أسس نظرية لما كان قد سمي قبل ذلك بالواقعية ، ولقد رفض فلوير نفسه أن يسمى بالواقعى أو الطبيعي واعتبر نفسه كلاسيكيا فرنسيا ، بل لقد رفض إقرار الطبيعية لعدم صلاحيتها^(٢) » والإضافة الهامة هنا تكمن فى اكتشاف نسبة جديدة تربط بين الواقعية والطبيعية ، فالأولى قد ظهرت كطريقة فنية ولم تؤسس على فلسفة نظرية ، وقد تكفلت الطبيعية بهذا الجانب الأخير ، أما هذا الأساس النظرى للطبيعية فيصفه « الان » بما يؤكّد صلتها أيضا وشموله للواقعية إذ « تعتبر الطبيعية كمنظم للنظريات النقدية التى ابتكرت لتعريف حركات معينة فى الفن ، يمكن أن توصف بأنها علمية كاذبة إلى درجة كبيرة ، ويحتمل سحب الثقة بها بمجرد أن يكتشف المرء عدم صلاحية النظريات العلمية التى بنيت عليها ، ولكن هذا لا يضيع شرعية الروايات التى كتبت تحت اسمها تلقائيا ، فإن ما كان يقصده الطبيعيون عندما تجرد

(١) السابق ص ٢٩٤

(٢) السابق نفسه .

النظرية من صيغتها العلمية هو مجرد خلق الوهم بالحقيقة والوهم بالحياة كما نحياها .
ولقد قال موباسان — الذى يعتبر أقل عبقرية من زولا — إن الواقعيين
يجب أن يقال عنهم — لنكون أكثر صدقا — أنهم الوهميون . وتعتبر
الطبيعية المرادف الأدبى للانطباعية فى الرسم ، فكما يرسم الانطباعيون الأشياء
كما يرونها فى ظروف معينة من الضوء والجو فإن الطبيعيين يصورون الكائن
البشرى فيما يختص ببيئته . . . وهكذا ألقى الطبيعيون بكل ثقلهم على البيئة
الحيطية ، وكان هذا دافعهم للاهتمام بالبحث والتوثيق ، وهو السبب أيضا فى بعدهم
عن التحليل النفسى للشخصيات . . . ويمكن أن نلخص نظرتهم إلى الإنسان فى
العبارة التى اختارها جورج مور لقصته الثانية : إنك إن غيرت البيئة الحيطية
التى يعيش فيها الإنسان فإنك تستطيع أن تغير تركيبه الجسمانى وعادات حياته
وكثيرا من أفكاره فى مدى جيلين أو ثلاثة^(١) .

إن موقف الطبيعيين من تأثير الوسط البيئى فى الإنسان ، ومحاولة الإنسان
الاستجابة والتكيف قد قال به الواقعيون أيضا ، كما ذكرنا من قبل ، ولكن
الطبيعيين يبالغون فى العناية بإبراز تأثير الوسط على الأفراد حتى ليرتفع هذا
الوسط إلى دور البطل كما لاحظ « فيليب راف » ولعل هذا هو السر فى
تسميتهم « غلاة الواقعيين » ، كما اقترح بعض الباحثين الذى يرى أن المغالاة
أو التطرف فى الواقعية هو الذى يدفع بالفنان إلى ارتياد أبواب العلوم الحديثة
بما فيها من غرابه ، سواء فى علم الفيزياء أو البيولوجى أو حتى علم الإحصاء^(٢) .

وهناك محاولات أخرى تحاول الكشف عن الفوارق المميزة بين الواقعية

(١) السابق ص ٢٩٥

(٢) الدكتور طه محمود طه : دراسات لأعلام القصة ص ٤١ ، ٤٢

والطبيعية ، ويذكر الحرص على إبراز أثر الوراثة كملح من ملامح الطبيعية ، كما أن زولا لم يكن في تحليلاته بالعالم النفساني الذي يفرس إلى خفايا النفس البشرية ، فلا ينفذ من النظرة الخارجية إلى سريرة الشخص كما فعلت المدرسة الواقعية ، لأن الإنسان في نظره ليس له ظاهر وباطن وإنما الإنسان حاصل جمع الظروف الاجتماعية^(١) . وبمعنى آخر يمكن أن نقول إن الطبيعية وضعت التحليل الاجتماعي مكان التحليل النفسي المحدود الذي كان يزاوله الواقعيون ، وهذا — أغلب الظن — نابع من اختلاف في الموقف ، فقد دعا الواقعيون إلى حياد الكاتب وتوقفه عند التصوير المجرد ، ولكن زولا رفض القول بأن القاص مصور لا غير ، إذ يستحيل على الكاتب أن يقتصر على التصوير بدون التأويل ، فالحيدة في الفن — عنده — مستحيلة ، وغاية التجربة الأدبية كفاية التجربة العلمية أن يصير المرء سيداً مسيطراً على العالم لتوجيه ظواهره ، بغية تغيير القيم الاجتماعية إلى ما هو أفضل^(٢) . فالرواية الطبيعية هادفة ، ولكن في هادفتها يجب أن تتوافق ومنطق التجربة العلمية ، وأن تنتهي إلى حقائق أقرها العلم ، دون أن يعبر ذلك عن مغزى يفرض عليها فرضاً . الموقف الواقعي مستمد من الملاحظة والموقف الطبيعي قائم على التجربة ، والملاحظة هي استخدام وسائل البحث لدراسة الظواهر الطبيعية كما هي دون تغييرها ، والتجربة استخدام نفس وسائل البحث بقصد التغيير والتبديل للوصول إلى غاية ، فملاحظة الكاتب للأحداث في الطبيعة لا تسكن في نظر الطبيعيين ، إذ لا بد بعد ذلك من ترتيبها ترتيباً يوجه بها الكاتب الظاهرة التي يلحظها لتنتهي إلى النتيجة التي يريد^(٣)

(١) عمر الدسوقي : المسرحية ص ٢١٥

(٢) الدكتور محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ص ٣٧٠

(٣) السابق ص ٣٦٩

وما يريد السكاتب الطبيعي هو تأكيد أثر البيئة والظروف التي وضعت وضما
خاطئا في خلق النماذج المنحرفة التي تسوقها تلك الظروف « ولو صحح وضعها
لصحت حياة الناس أجمعين »^(١) .

ويبقى في الاقتباس الذي أخذناه عن « والتر الان » رفض فلوير الذي
يذكر كرائد أول للطبيعية أن يسمى واقعيا أو طبيعيا ، ورفضه للطبيعة واعتباره
لنفسه كلاسيكيا مع إصرار تلاميذه على وضعه في الإطار الطبيعي . وقد كان
« لانسون » أكثر اهتماما بهذه القضية ، وهو يحتكم إلى ميول فلوير وروافده
الفنية ، فيقرر أنه كان معجبا بهوجو وبوالو وشاتوبريان ومنتسكيو « ومعنى
ذلك أنه رومانتيكي وكلاسيكي في آن واحد ، أو نقول بعبارة أدق : إنه ليس
رومانتيكيا ولا كلاسيكيا . . . وإذا فسوف يكون أشبه بمزيج تركيبي من
الرومانتيكية والكلاسيكية ، وهذا هو ما أطلق عليه بعضهم اسم الأدب
الطبيعي ، رغم أن فلوير كان يرفض هذا الاسم ويسخر منه » .

ويحدد لانسون عناصر رومانسية فلوير في كراهية البرجوازية والتعطش
إلى ما يوصف بالغربة والضخامة والطرافة ، والميل إلى السكال في دقة التعبير .
لكنه خرج على تقاليد الرومانسية لكبحه جماع خياله وحرصه على التعبير عن
الطابع الخاص للطبيعة ، وبذلك أقصى الجهد كي يمحو نفسه من إنتاجه ، وإزالة أي
أثر من آثاره سوى تحكمه في صنعتته ، فهو يريد أن تكون الرواية موضوعية وغير
شخصية وغير متأثرة بماطفة ، وبذلك تكون مرآة لروح إنسانية أو لوحة من
الحياة ، وبهذه النظريات يقترب فلوير اقترابا محسوسا من النظرية الكلاسيكية ،
كما أن تحرره من العواطف يشبه عقل القرن السابع عشر شها كبيرا^(٢) .

(١) عمر الدسوقي : المسرحية ص ٢١٥

(٢) تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٤٢٤ ، ٤٢٥

وحيث نجد من لانسون رنة الإكبار لأسلوب فلوير نجد الكثير من القسوة — وربما الاستخفاف — في تحليل فن زولا ، فأفكاره عن القصة العلمية والتجربة الفنية ليست سوى فروض تصفية ، هذا فضلا عن سطحية التحليل النفسى مع خطورته بالنسبة لكاتب القصة « فلما كان يؤمن إيمانا جازما بأن كل إنسان يمكن إرجاعه إلى بعض العلل العصبية أو إلى بعض ظواهر التغذية فإنه لا يصف لنا سوى المجانين والأفراس ، هذا إلى أنه لا يقف إلا على المظاهر الخارجية ولا يصل لنا سوى الحركات المضطربة والشهوات^(١) . ومن ثم يصفه بأنه — رغم مزاعمه العلمية — كاتب رومانسى يذكره بهوجو ، كما يمكن أن يوصف أدبه بأنه واقعية حماسية ، والواقع أنه لم ينتج سوى بعض الملاحم الاجتماعية^(٢) . ونمضى مع لانسون إلى النهاية فنجد أنه ينسب إلى الأخوين « جونكور » تحديد هائل ثلاث خصائص للأدب الطبيعى ، أولاها استخدام الوثائق والملاحظات العابرة التى يسجلها الكاتب حسبا تجرى به أحداث الحياة ، ومعنى ذلك عنده الاستعاضة بالتحقيق الصحفى عن التحليل النفسى ، والخاصة الثانية هى المزاعم العلمية كالتردد على المصحات ودراسة المستريأ هنا ومرض القلب هناك ، ومعنى ذلك عند الناقد الاستعاضة بعلم الأمراض عن علم النفس ، وأخيرا ذلك المبدأ الذى يصفه بأنه مشكوك فيه إلى حد كبير الذى يرى أن الظواهر المبغلة والبيئات الشعبية هى المجال الحقيقى للأدب الواقعى ، وأن الإنتاج الأدبى يكون أكثر تعبيراً عن الحقيقة إذا كانت مادته أكثر حفاظة^(٣) . ونبرة التهوين والاستنكار واضحة فى تعليقات لانسون على محاولة الأخوين ، ونشر أنه مع موباسان ، وراض

(١) السابق ص ٤٣١

(٢) السابق ص ٤٣٢

(٣) السابق ص ٤٣٥ ، ٤٣٦

عن فهمه للطبيعية في صورتها الأصلية « فهو لا يحاول تحليل الحياة بل يقنع بتصويرها حسب ما يراها ، أى حياة تافهة وعنيقة إلى حد ما ، تقودها الرغبات ، ولذا فهو رسام أمين يعرض علينا الحركات والأفعال التى تنم عن القوى الخفية التى ينطوى عليها الشعور ، وليس هذا الشعور فى نظره موضوعاً لأى نوع من التحليل ، بل يحتفظ بمظهره التركيبى ، ومن هنا كانت نظراته النفسية (السيكولوجية) سطحية وموجزة ، وعلى خلاف ذلك لا نجد لديه أفكاراً مجردة أو تفكيراً منطقياً محضاً بل كل شئ لديه متين وواقى . . . يعرض علينا جميع الأوساط والنماذج البشرية التى كانت مسرحاً لتجاربه المتتامة^(١) . وهذه الفقرة تكشف عن التوافق القوى الذى يوشك أن يصير اتفاقاً بين الواقعية والطبيعية بما يذكر - مرة أخرى - برأى « والترالان » فى اعتباره الطبيعية الوجه النظرى والأساس النقدى للواقعية ، وسنرى هذا الاتفاق متحققاً بصورة أخرى حين نجد لانسون يحدد ماهية الطبيعية بأنها مزاج من الرومانسية والكلاسيكية ، وبالمقياس نفسه لم يبرء بلزك من وجود عناصر رومانسية فى أدبه ، بل إن الكثير من أوصافه أن بلزك وقدراته نكاد نجد بلفظه يطلق على فلوير وزولا ، حتى تلك المزاعم العلمية ذات الأساس الرومانسى^(٢) .

ويجب أن نضع فكرة سيطرة الوسط الطبيعى التى قال بها « راف » والمزاعم العلمية التى هاجمها « لانسون » ونحدث عنها « والترالان » ، فى حدود الاقتباس الذى صدر به جورج مور روايته ، ويدل على أن الموقع الظاهر

(١) السابق ص ٢٤٢

(٢) السابق ص ٣٣٨ ، جريدة المساء ١٤ مايو ١٩٦٠ .

يستند في عمقه إلى حقائق الحياة العضوية ، وأن أى تبدل هنا يؤدي إلى تبدل هناك .

وبعد هذه الرحلة بين الواقعية والطبيعية ومعهما ، يمكن أن نجمل حصادها في أن بعض الباحثين قد أقر مشروعية تتبع المصطلح في مفهومه العام وقبل أن يكون له أساسه النظري وحدوده الفلسفية ، اعترافا بقوة السياق التاريخي وضرورته في تكوين المصطلحات ، فكما يقول « كتل » لاشيـ بوجد من لاشيـ . على أن الكثير من خصائص حركة الواقع Reality قد استمر مع الواقعية Realism أى أن إضافات ريشاردسون وفيلدنج وديفو قد استمرت مع ديكنز وبلزاك ، من حرص على تحديد البعد الزماني والمكاني وإظهار أثرهما في مجرى الرواية والشخصيات ، وكذا الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة والاتجاه نحو الطبقات الشعبية ووصف ظواهر الحياة الحسية ورفض عالم الأوهام المصنوع وعدم الاحتفاء بالصنعة اللغوية أى الاكتفاء بالثر العادي الذي يقترب من لغة عامة الناس . ويضيف جيل الواقعية المذهبية الاهتمام بالمفردى الاجتماعى للحادثة والشخصيات مع نبرة تشاؤم واضحة ودعوة إلى التغيير خفية . واتساع اللوحة تبعاً لذلك على الرغم من أن رواياتهم يمكن أن تبنى على شخصية أو مجموعة محدودة من الشخصيات فإنها في عمقها لوحات اجتماعية تحمل كل ملامح العصر الأخلاقية والنفسية والاجتماعية بصفة عامة ، مع اهتمام بعناصر القسوة والخشونة ، وإبراز لمشاعر الأثرة وكل ما يبدل على تصوير البشر في حالة صراع من أجل المفاهيم المادية والمعنوية . وقد وجدنا من يصف الطبيعيين بأنهم غلاة الواقعيين ، أو هم الوجه النظري لهم ، أو هم المبالغون في الأخذ بالمزاعم العلمية ، كما رأينا من يخلط بين المصطلحين ولا يكاد يجد فارقا حقيقيا ثابتا . كما اختلف في إطلاق الصفات على

كتاب وروايات متعددة ، فلو يروا قى عند بعضهم ، وطبيعى عند بعض آخر ، وكلاسيكى رومانسى عند بعض ثالث ، وزولا لم ينج من أمشاج رومانسية ، وبذلك أقرب إليها . . . الخ مما يشعر بأن تعاصر المصطلحين واعتمادها على قضايا عامة توشك أن تكون متفقة يجعل الحديث عن أحدهما منفرداً لا يخلو من تعسف .

رابعاً: الواقعية الاشتراكية :

أدى المنهج الفنى الواقعى إلى نتيجة قاسية متمثلة فى جو من التشاؤم غلب على نتاج أدبائها ، حتى أوشك هذا التشاؤم أن يصير سمعتها المميزة — كما رأينا فى ملاحظة الدكتور مندور — التى تهضم سائر الأسس والقضايا التى نادى بها الواقعيون ، وكان الإيفال فى « العلمية » الذى زعمه الطبيعيون إيفالاً فى نمرة التشاؤم أيضاً . وهنا نقطة جديرة بالإيضاح ، وهى أن تشاؤم الواقعيين ليس منهجاً بل هو نتيجة — بالأحرى — لاتباع المنهج ، بعبارة أخرى : إن الأدب الواقعى لا يهجم على موضوعه بروح متشائمة ونية ميّنة للإضرار بكل قيمة إنسانية ، ولكن منهجة الفنى هو الذى يقود بالضرورة إلى ذلك من حيث كونه يتغذى من المرضى جسداً وروحاً أبطالاً لفقه ، ومن حيث يتجه إلى إنسان فى مآزق ، فقد كان بلزك يدعو إلى اعتبار المستشفيات وردهات المحاكم المصادر الحقيقية للتجارب الفنية الكاشفة عن حقبة الإنسان . هى حقيقة نسبية ، ووجه الخطأ فيها أنها وضعت على أيدي الواقعيين والطبيين على مستوى التعميم ، وكأن الأسوياء لا مكان لهم فى الأدب . إن المصالح والرغبات تحكم قدراً هائلاً من سلوك البشر ، هذا حق كما رأى الواقعيون والطبيعيون ، ولكن الحياة ليست كلها مجرد مصالح ورغبات ، وليست دائماً وسيلة لتحقيق هذه المصالح والرغبات

خبيثة وخالية من كل نازع إنسانى . الخطأ إذا قائم فى نقطة البداية ، فى اختيار الشريحة الاجتماعية الموضوعة تحت المجهر . ولقد كان الكاتب الواقعى يزعم أنه بـصور المجتمع ، وإدأ فلقد كان يلزمه أن تكون الشريحة عشوائية ، أى أن تعكس كل خصائص « الأصل » الذى اقتطعت منه ، وأن يكون « التمثيل » فيها كاملاً ، ولكن الذى كان يحدث هو الإختيار على أساس من فلسفة غير مسلم بها . حقا قد تكون نار التجارب القاسية خير كاشف عن جوهر النفس البشرية ، ولكن الذى يزعم أن التجارب القاسية تنحصر فى الرغبات والمصالح ، وتتخذ لها المستشفيات والحاكم وأقبيه المصانع والحانات موطنها ، لن يجد من يوافقه على أن هذه هى الحقيقة الإنسانية فى معناها الشمولى . ولا بد أن نربط هنا بين « تورط » الواقعيين فى التشاؤم ودأبهم على تصوير مجتمعاتهم فى حالة انهيار ونعفن ، إن البطل المأزوم والمجتمع الفاسد والمادية المسيطرة والعلاقات المنهارة فى الرواية الواقعية ليست رؤية فنية بقدر ما هى حكم أخلاقى واستشفاف حضارى للمستقبل الأوروبى فى عصر الآلة والرأسمالية . ويؤيد رأينا هذا ماسبق من إظهار عجز الشريحة الاجتماعية عن الإيحاء بخصائص المجموع ، فهى إذا شريحة تعبر عن وجهة نظر حضارية وموقف أخلاقى ، وليست صادقة تماماً مع الزعم الواقعى عن حيادية الأديب ؛ لأن هذه الحيادية تطالبه بالضرورة ألا يتدخل فى اختيار أو فرض مستوى التجربة ، فى هذا التدخل إثارة بنى الحياء . ويؤكد رأينا مرة أخرى ذلك التلازم بين التغيير الاجتماعى فى روسيا ورفض الواقعية كنهج فنى وفكرى ، وإحلال الواقعية الاشتراكية محلها — تلك الواقعية التى اعتنقها الكتاب السوفيت بعد الثورة وفسروا بها المصطلح تفسيرات جديدة « وكانت هذه التفسيرات ترى فى الواقعية تفاؤلاً وإيجابية وعدم يأس من الخير عند الفرد

وفي المجتمع ، وكانت هذه التفسيرات تزعم أنها لا تعمل على الواقع شيئا ولا تزور في حقيقته ، بل تدعى أنها هي الأخرى إنما تكشف عن حقيقة هذا الواقع «^(١) .

ويذكر الدكتور مندور قصة لقاء مع الكاتب الروسي « سيمونوف » يوضح في هذا اللقاء الأيديولوجية الماركسية في الخلق الفني ، وهنا يقرر سيمونوف مبدأ الاختيار في الفن ، « إن ما نسميه واقعا ليس إلا الصورة الذهنية التي لدينا عن الحياة . . . ولما كانت هذه الصورة ملكنا فنحن نستطيع أن نلونها باللون الذي نريده والذي فيه مصلحة لأنفسنا ولجتمنا ، ونحن في حاجة إلى أن نقاوم عوامل الشر واليأس والتشاؤم ، وبخاصة بعد أن نجحت ثورتنا الاشتراكية الكبرى وردت إلينا بفضل نجاحها الثقة في أنفسنا والإيمان بأن في استطاعتنا أن نسيطر على مصيرنا وأن تغلب على عوامل الشر والفشل . ثم إنه لا يلزم — لكي يوصف الأدب بالصدق — أن يقص ما حدث فعلا ، بل يكفيه أن يقص ما يمكن حدوثه ، وبذلك يكون أدبا معقولا مشاكلا للحياة وبالتالي صادقا^(٢) » وينتهي الدكتور مندور إلى إجمال خصائص هذه الواقعية الجديدة على لسان سيمونوف ، فهي أدب هادف إلى تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته ، وهي وإن كانت تتخذ مضمونها من حياة عامة الشعب ومشاكله إلا أن روحها روح متفائلة ، تؤمن بإيجابية الإنسان وقدرته على أن يصنع الخير وأن يضحى في سبيله بكل شيء ، في غير يأس ولا تشاؤم ولا مرارة مسرفة^(٣) . ويحاول « جوركي » أن يعمل للفرق بين تشاؤم الواقعية

(١) الدكتور محمد مندور : الأدب ومذاهبه ص ٩٢

(٢) السابق ص ٩٣

(٣) السابق ص ٩٦ ، ٩٧

النقدية وتناول الواقعية الاشتراكية باختلاف موقف الفرد من الجماعة ، فقد كان أهم موضوع يتناوله الأدب الأوربي والروسي في القرن التاسع عشر يعكس علاقة الفرد بالمجتمع ، وهي علاقة تقوم على المعارضة لانعدام الثقة وإحساس الفرد بضيوط المجتمع وكأنه سجنه وصانع أوصابه « وكان أدبنا حتى نشوب الثورة يركز على الرجل وما يصادفه من حوادث مثيرة تجعله يشعر أنه سجين حياته وأنه غير نافع للمجتمع ، فكان يبحث عن مكان مريح فلا يجده ، ينخر الألم في نفسه ويتلاشى هذا الرجل إما في صلح زرى مع مجتمع يفيضه أو في تعاطي الخدشات والانتحار^(١) » ثم يعبر جوركي عن أمله في مستقبل قوى يجب الناس فيه بعضهم بعضا ، وتصبح فيه الحياة هبة عظيمة النفع للإنسان يحقق فيها شعوره بالحرية في مجتمع يسوده الحق والجمال^(٢) .

والآن وقد عرفنا وجهة نظر سيمونوف وجوركي فإننا نستطيع أن نوجه نقدنا السابق إلى هذه الواقعية الاشتراكية أيضا ، وهو يقوم على افتقاد الشريحة المنتقاة لمعنى الشمول أو الصدق في مفهومه الفني . ونحن هنا أبعد ما نكون عن استحضار المبدأ الكلاسيكي القديم الذى يسعى إلى تصوير الأفكار والمبادئ المطلقة التى ينطوى تحتها كل البشر فى كل عصر ، ووجدت تجسيمها الفني فى الكتف عن مبدأ الصراع بين الشاعر الإنسانية العامة ، كالصراع بين الإنسان والقدر أو الواجب والعاطفة وما إلى ذلك ، نحن هنا ما نزال نتحدث عن مجتمع بيمينه فى حدوده التاريخية — الزمانية المكانية — ومن ثم يجب أن نلتزم — إذا شئنا الصدق — بكل معطياته وألا ننطلق فى علاجه من وجهة

(١) الدكتور محمد زكى المشاوى : الأدب وقيم الحياة المعاصرة ص ١٥٨

(٢) السابق ص ١٥٩

نظر سابقة كالواقعيين الاشتراكيين ، أو وجهة نظر مغلوبة نتيجة انحراف المنهج وضيقة كالواقعيين الأوربيين . ولا بد أن تستوقفنا عبارة سيمونوف « نحن في حاجة إلى أن نقاوم عوامل الشر... وبخاصة بعد أن نجحت ثورتنا » فإنها بهذه الطريقة عبارة ناقصة وليست من صميم فلسفة الفن التي تربط الغاية بالوسيلة في حركة واحدة ، فلقد كان الواقعيون الأوربيون يزعمون أنهم أيضا يقاومون عوامل الشر ، ولكنهم اتخذوا الكشف عن هذه للعوامل سبيلا إلى مقاومتها ، وجعلوا تصويرها في بشاعتها وقسوتها وإكراهها دعوة خفية للمطالبة بالتقضاء على دوافعها الاجتماعية والفردية ، على حين اتخذ الاشتراكيون وجهة أخرى هي تصوير الإنسان كما يجب أن يكون ، أو ما عبر عنه سيمونوف بعبارة متحفظة إذ جعل التصوير في حدود الممكن ، ورأى أن هذا الإمكان يحقق الصدق المنشود للعمل الفني الجيد (١) .

من حقتنا أن ننظر إلى دعوات جوركي وسيمونوف على أنها لا تخلو من نازع هروبي يذكر بمنازع الرومانسية في خلق عوالم خاصة ليست قائمة أو مستمدة من ملاحظة الواقع ، والاعتذار الوحيد الممكن هو أن النظم الاجتماعي الذي ساد في وطنهما غير — على المستوى النظري — العلاقة بين الفرد والجماعة ، وأسقط الصراع الفردي وإن قام على الصراع الطبقي . ولكن هل من الحق أن مجتمعهما لم يعد يستحق النظرة الناقدة والتحليل القاسي الصريح المستمد من الواقع الجديد ، وأن كل ما أصبح يحتاج إليه هذا الأدب التعليمي الذي دعا إليه

(١) لا تخفى النزعة التعليمية الدعائية في أدب الواقعيين الاشتراكيين ، مع جانب رومانسي واضح في تقديم الحياة كما يجب أن تكون ، وإن تكن الصورة محكومة بفلسفة معينة .

سيمونوف بدعوى التبشير بالقيم الجديدة وتصوير ما يمكن أن يكون ؟ وهل صحيح أن الأدب الروسى قد أحس بمحض اختياره باختلاف علاقات الواقع الجديد فاتجه إلى تصوير هذا المجتمع المتفائل الإيجابى القوى ، أو أنه سبق إلى ذلك بقوة التنظيم السياسى ؟ وإنه من ثم كان يشعر بأنه لم يؤد دوره كما ينبغى ؟ يرى هنرى جيفورد^(١) H. Gifford أن الأدب الروسى قد أجذب بعد الثورة وانتكس ، ومن ثم لم يقد يكشف عن وجود عظماء تتجه إليهم الأنظار كما كان الأمر من قبل ، ويرجع ذلك إلى تطرق تعليقات « لينين » إلى الأدب إذ قال : يجب أن يتخذ الأدب منهجاً جامعياً . وقد ووجه بمعارضة من تروتسكى الذى حذر من العميم الأصم للنظرية الماركسية ، ورأى أن الماركسية ليست أسلوباً فنياً ، كما أن قوة الفن ليست متساوية عند الجماعة الواحدة ، ولهذا يجب أن يترك الفن ويأخذ طريقه الطبيعية . ولكن صيحة المعارضين ضاعت أمام تصميم الحكم الجديد ، فجمع الكتاب فى منظمة واحدة ونقل إليهم باسم اللجنة المركزية (سنة ١٩٣٤) وجوب كتابة أعمال أرفع مستوى تجمع بين الأيدىولوجية وجاذبية الفن ، ويذكر « يانكولا فرين » أن جوركى قد رأس هذا الاجتماع وأقر الدعوة الجديدة إلى مزج التعاليم الماركسية بالفن ، وكأنه بذلك أقر الواقعية الاشتراكية واعتبر رائداً لها^(٢) .

ويذكر الباحثان لافرين وجيفورد أن ستالين لم يقنع بما تحقق ، وعاد إلى التدخل السافر فى جو من الإرهاب^(٣) فبعث إلى الكتاب فى اجتماعهم بمن

(I) The Novel in Russia, Part; Socialist Realism: 176-184

(٢) تعريف بالرواية الروسية ص ٢١٦

(٣) السابق ص ٢٣٧

أخبرهم بأن ستالين قد اعتبرهم « مهندسي النفوس الإنسانية » ودعاهم إلى إخلاص أكثر للواقعية بقصد إرساء قواعد الثورة وترسيخها ، ونادى بوجوب الربط بين الواقعية وهذه النظريات الشجاعة التي يعتنقها المجتمع^(١) . وعلق جيفورد على هذه المحاولات التي تبذل للحد من النظرة النقدية أو الناقدة قائلا : إن الكاتب الاشتراكي الذي يخضع للتعليمات الاشتراكية يصبح بلا أفكار ، ولذلك فإن الأدب السوفيتي قد فُتد طرق خبرته . هؤلاء الكتاب الذين ساروا في طريق الواقعية الاشتراكية التي اختيرت لهم بدقة وتمت أشكالها المختلفة حاولوا أن يغيروا المشاهد القديمة وينقلوها من ميادين المعارك إلى المصانع أو أراضى البناء ، من الغابة الكثيفة إلى الميدان الواسع ، ولكن النتيجة دائما كانت واحدة ، فجميع الروايات صارت على أسلوب واحد ، وهكذا أوضح الأدب الروسي حقيقة واحدة هي كيف وضعت تعاليم كارل ماركس لتطوير الجماهير . لهذا يرى جيفورد أن أدب ما بعد الثورة أو ذلك الأدب الذي التزم بالاشتراكية وأدخل في الخطة كأي نشاط على آخر قد فشل ، بالرغم من الجهود البشرية التي بذلت من أجله^(٢) في تغيير وجه الحياة الروسية ، ويرجع جيفورد هذا الفشل إلى جمع هذا الأدب بين الجدية والتشكيك مع العجز عن تحديد أسباب هذا الشك ودوافعه ، ووضع الظن قبل الحقيقة دون أن يفرق بين ما هو واقع وما هو أمل يرتجى « بكل دقة : الواقعية الاشتراكية نغمة وتصميما وهادفا هي الرواية التي تدور حول نفسها في الشئون البشرية عامة أو المصير الروسي »

(1) The Novel in Russia, P; 177-178

(٢) لعله يعني جهود النشر والتوزيع من خلال تنظيم الحزب الذي لم يستطع برغم الرواج الظاهري أن يؤكد قيمة هذا الأدب ، وكذا الجهود التي بذلت لاكتشاف كتاب من العمال والفلاحين ولم تسفر عن نتائج ذات قيمة .

ثم يَمْضِي الناقد لِيحدد خصائص هذه الواقعية الاشتراكية في أنها تَقْر المبدأ القائل بأن الخلق الفني كسواه من الأعمال يعود بفائدة أكثر حين يتحول من الفردية إلى الجماعية ، فضلا عن أنه ينظر إلى البطولة كمسلك طبيعي ويرى أن الحياة أكثر حكمة وإقناعا من التخييلات ، كما أنه لا شيء أجمل من الحقيقة ، مع إبطال المغزى المحزن ، وتأكيـد الأفكار النامية في خدمة مستقبل الإنسان ، واختيار الأبطال على أساس نصيبهم من الشقاء وقدرتهم على الكفاح .

وهكذا تميزت الواقعية الاشتراكية عن الواقعية النقدية بالتزامها بطبقات السفح ونظرتها المتفائلة للمستقبل الإنساني وقبولها التبشير بقيم مجتمع لم يتحقق بعد . ومن حتمنا أن نتحفظ في قبول صيغ الإطلاق والتعميم عن فشل أدب ما بعد الثورة ، إذ أن الاستقراء لا يعين عليه ، والفصل الذي كتبه جيفورد نفسه عن باس ترناك وختم به دراسته يؤكد ما نراه .

خامسا : قضايا الواقعية :

لعلنا قد تعرضنا في الصفحات السابقة لبعض قضايا الواقعية من خلال العرض التاريخي لنشأة المذهب ، ثم اكتماله واستقلاله بفلسفته . ومن ثم فإن هذه الصفحات تبدأ معتمدة على ما تقدم وتطرح بعض القضايا ذات الخطر بالنسبة للواقعية ، وأول هذه القضايا تلك القضية القديمة المتجددة عن علاقة الفن بالواقع ، ولكنها تأخذ هنا — وحق لا نضل في تفرعات النظرية — حد البحث في العلاقة بين الواقع والواقعية ، ولا بد أن نستحضر في أذهاننا ما انتهت إليه الصفحات السابقة لتؤكد أن أحداً من الواقعيين والطبيين لم يكن يزعم أنه ينقل عن الطبيعة مباشرة ، على الرغم من دعوتهم إلى حياد الأديب وضرورة تجنبه التعبير عن ذاته الخاصة ، ومحاولة محاوأة ملامح ذاتية على المستوى الفكري أو الصياغي ، بقصد تحقيق

موضوعية التجربة ، وانفصال العمل الفني كلية عن خالقه . كتب فلويد إلى جورج صاند : « أعتقد أنه لا يحق لكاتب القصة أن يصرح برأيه في أمور هذا العالم ... وإذا فإني أقتصر على عرض الأشياء على النحو الذي تبدو لي عليه ، وعلى التعبير عما يبدو لي أنه الحق ولا أهمية لما يترتب على ذلك وإني أريد أن أكون مجرداً من الحب والكراهية والشفقة والغضب . ألم يحن بعد الوقت لإدخال العدالة إلى مجال الفن ؟ لو فعلنا ذلك لبلغت الحيدة في التصوير إلى عظمة القانون ودقة العلم^(١) » وأوضح مافي هذا النص دعوته إلى تجنب جعل العمل الأدبي مجالا لاعتراف الفرد بأموره الخاصة أو معرضاً لقدرة خياله ، ولا بد أن تستوقفنا دعوته إلى عدم التصريح بالرأي الخاص الذي يعتنقه الكاتب ، ثم تعقيبه على ذلك بأنه يقتصر على عرض الأشياء كما تبدو له ، وعلى التعبير عما يبدو له أنه الحق ، فربما دل تركيب العبارة على شيء من تناقض ، ونحن هنا نقوم بالتوفيق أو التأويل ؛ وإنما نستمد التفسير من طبيعية الواقعية وموقفها العام في مثل هذه القضايا ، فهي ترفض ظهور الرأي الشخصي ولكنها تقبل « الموقف من وجهة نظر شخصية » فالرأي عادة يعبر عن فرديته وتظهر فيه سمات صاحبه ويتوسط العمل الفني كأنما هو ركيزته أو بيت القصيد فيه ، ولكن الموقف له بناؤه الموضوعي واستقلاله بالحجة والتعليل ، وإن كان في النهاية نتاج رؤية شخصية لأديب ، ولا بد أن نتذكر هنا كلمة سيمونوف : إن مانسميه واقعاً ليس إلا الصورة الذهنية التي لدينا عن الحياة . فهنا التزام بالحياة ، هي الأصل ولكنه أصل لا يمكن نقله بحرفيته ، ولا بكليته ، وإنما يمكن التعبير عن وجه من وجوهه ، وقد يبدو الناقد الروسي الشهير V. G. Belinsky وهو من مؤسسي الواقعية في الأدب الروسي وأشهر دعاة

(١) ج. لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٤٢٥

أكثر وضوحاً من سيمونوف إذ يكتب إلى تورجنيف : « إذا لم أكن مخطئاً فإن دعوتك للملاحظة ظواهر الحياة ووصفها وصفا يعين فيه الخيال ولكنه لا يستأثر بكل مادته بمدبأن يجعل منك كاتباً عظيماً » ويقول أيضاً : « إن الطبيعة هي النسخة الدائمة والملممة في الفن ، والإنسان هو أعظم وأنبى كائن في الطبيعة ، أو ليس الفلاح الرومى إنساناً ؟ لكن يمكن أن يقال : ما الذى يثير الاهتمام فى الإنسان الجاهل ؟ إنها روحه ، عقله ، قلبه ، مشاعره ، ميوله . وبكلمة واحدة : نفس الأشياء التى للإنسان المتعلم^(١) » الناقد يقر تورجنيف فى الوقوف عند حد الملاحظة والتسجيل ، ويحدد دور الخيال بأنه يعين فى الوصف ، فجعله تحليل الموقف إلى عناصره وإعادة تركيبه بشكل فنى ، وإذ يعترف بأصالة الطبيعة وقانونية استلهاها لا يترك ذلك على إطلاقه ، وإنما يلتزم بتصور ذهنى معين عن قطاع من الشعب ومن زاوية خاصة أيضاً ، ولا يرى فى ذلك تنافياً مع استلهاها الطبيعة .

وإذا كان الواقعيون لم يهتموا بإبراز الجوانب النظرية لقضاياهم غالباً فإن زولا قد قام بذلك فنيابة عنهم برسائله العديدة لأصدقائه ، وفى كتابه « القصة التجريبية » الذى نشر فى باريس سنة ١٨٨٥ وفى رسائله الأولى يبدو توافاً لاكتشاف شيء جديد لكنه غير محدد : « لقد جاهرت عالياً أمامك بأن الواقع شيء حزين وقبيح مخيف ، فلنبرقه بالأزهار ، ولنسكن علاقتنا به فى حدود ما تقتضيه إنسانيتنا البائسة ، لنأكل ولنشرب ولنشبع زغباتنا الوحشية كلها ، ولكن ليسكن للروح نصيبها أيضاً وليجعل الحلم ساعات فراغنا^(٢) ، وموقفه المستنكر لقسوة الواقع يعبر فى اللحظة نفسها عن العجز عن نقله كاملاً إلى مجال الفن ، لهذا دعا إلى البرقة أو التشكيل والتزيين ، كما دعا إلى تحديد العلاقة ،

(١) See. Fathers and sons. Introduction P: x.xi

(٢) مارك برنارد : إميل زولا ص ١٢

أى الاكتفاء بالانتماء في حدود التجربة الإنسانية حسيا وروحيا . ولكنه ما لبث أن صار محدداً أكثر ، فاعتبر « الإلهام » مجرد أخذ بالمصادفة ، واعتبر الروايات السابقة والروائيين مجرد ندماء للقسلية ، ما عدا بلزك وفلوير ودورانتى وجونكور وستاندال ؛ أى الواقعيين والطبيين ، وعلى لتخلف الروائيين بعله ربما كانت تأخذ طريقها لأول مرة وهى ضياع المنهج ، وحدد هدفا واحدا يلتقى عنده العالم والأديب ، فما يصنع كلود برنار لمصلحة الجسد سيصنع زولا لمصلحة الأهواء والأوساط الاجتماعية . إنه سيظهر أن الرجل ليس كائننا مستقلا وليس سرا فرديا وليس نتاجا للمصادفة ، ولكنه جامع العديد من الظواهرات . ولكن هل معنى ذلك أن موقفه من تجربته الإنسانية كموقف كلود برنار من تجربته العلمية ؟ إنه يقرر أن الموضوعية الكاملة مستحيلة « إننا نرى الإبداع فى مؤلف من المؤلفات خلال رجل أو من خلال مزاج أو شخصية » والرجل أو الكاتب ستارة أو عدسة ترى الأشياء من خلالها أو منعكسة عليها ، ولهذا لن ترى على

حقيقتها وستظل الصورة تتغير « كلما جاءت ستارة جديدة تعترض ما بين عيوننا والإبداع ... فى كل مدرسة هذه الشناعة التى تجعل الطبيعة كاذبة تبعا لبعض القواعد » . لكن الكذب على الطبيعة نسبي ، وكذب الستارة الواقعية أقل إضرارا بالحقيقة ، لأنها صافية رقيقة ، وهى تزعم أنها من كمال الشفافية بحيث أن الصورة تخرقها ، إن الستارة الواقعية تنكر وجودها الشخصى ، والحق أن فى هذا كبرياء كبيرة جدا ، لأنها مهما رقت فإنها موجودة ولها لونها الخاص ، على أنها تعطى أصح الصور ، ولذلك فإن « مواطنى كلها لصالح الستارة الواقعية ، إنها ترضى عقلى وأستشعر فيها أروع جمالات الصلابه والحقيقة ، وأكرر فقط إننى لا أستطيع أن أقبلها كما تعرض لى ، كما لا يسعى الموافقة على أنها تعطينا صورة

حقيقية ، وأؤكد أنها يجب أن تملك في نفسها مميزات خاصة تشوه الصور وتجعل من هذه الصور بالتالى أروع القطع الفنية ، على أننى أقبل بملء الرضا طريقتها في أن تضع نفسها بكل صراحة أمام الطبيعة ، وأن تعكسها في مجموعها كاملة غير منقوصة ^(١) » .

إذا فقد نظر زولا إلى واقعية بلزاك ذات التحليل الاجتماعى برضاء متحفظ ، وكان جهده محاولة تطبيق النظريات العلمية ودراسة الناس كما تدرس الفلزات ، يصف ما هو كائن ويبحث عن علله الخفية ، وهذه العلل ورائية داخلية آلية التابع والتأثير فى رأى . ويعلق بعض الباحثين على هذا الموقف قائلا : « ولكنه تناسى — كما يقول ولیم يورك تندول — أن الكلب الذى يولد فى اصطبل لن يصبح بالضرورة حصانا ^(٢) » . والحق أن زولا لم يعول على الوسط الطبيعى وحده وإنما اهتم بالوراثة أيضا ، بالدوافع الداخلية ، وعلى أية حال فإن كلب الاصطبل سيختلف فى درجة تمثيله لخصائص فصيلته العامة عن كلب الملهى مثلا . ومهما يكن من أمر فطبيعة الفن التى تقوم على الاختيار تلتفى فى الوقت نفسه الأخذ المباشر عن الحياة ، ويمتبر E.M. Forster خير من تعرض لطبيعة الخلق الفنى ومدى قدرته على نقل الحياة كما هى ، وهو يقرر أن ما هو روائى فى الرواية ليس الحكاية أو القصة بقدر ما هو الطريقة التى يتطور ويتحول فيها الفكر إلى أحداث . وهذه الطريقة لا تحدث فى الحياة اليومية ، ففى الرواية ، مع بناء كل شىء على الطبيعة البشرية ، يكون الشعور المسيطر على الروائى فى بناء عالمه أن كل شىء مقصود ، وراءه علة وأمامه غاية ، حتى العواطف والجريمة ، حتى البؤس ^(٣) . . . هناك

(١) السابق ص ٢١ ، ٢٣ ، ٢٩ ، ٣٦

(٢) الدكتور طه عجمو طه : دراسات لأعلام القصة ص ٢٤

(٣) Aspects of the Novel, P:54 and see the reference in it.

اختلاف بين الناس في الحياة وفي الكتب ، والشئ الغريب حقا أننا لو احترقنا شخصية طبيعية بعيدة عن الافتراض النظرى ووجدنا لها نظيراً في الحياة اليومية بكل تفاصيلها فإننا لن نستطيع أن نجد لها ككل^(١)... إن لمسة الروائي قد تناقش من وجهة خاطئة من الناحية المنطقية ، فهي تأخذ ما تحب وترك الباقي ، وقد تكون الحقائق التي اشتملت عليها الرواية صادقة على ما هي عليه ولكنها غير كافية للإقناع ، وقد يكون ما يقوله المؤلف حقيقة ولكنه بعيد عن الصدق الفني ، فالإقناع والتشكيل هو لمسة الروائي ، إنها تقفن تزيف الحياة^(٢) .

ويتمهى فورستر إلى أن الرواية : « عمل فنى بقوانينه التي تنفصل عن قوانين الحياة اليومية ، وأن الشخصية في الرواية تكون حقيقية حينما تعيش منسجمة مع هذا القوانين^(٣) » فسواء كان الأدب تعبيراً عن الحياة أو تفسيراً أو نقداً لها ، فإن قدرته على النقل الحرفى عنها غير قائمة ، لأن للفن أصوله الخاصة أو منطقته الخاص ، ووظيفته أن يخلق الوهم بالحياة حين يحمل طابع الطراز أو يجارى الأسلوب ، « فليس من شأن العمل الفنى أن يحيلنا إلى شئ آخر غيره حتى ولو كان هذا الشئ هو الواقع نفسه ، وإنما تنحصر مهمة العمل الفنى فى أن يحدثنا عن الواقع بلغته الخاصة ، أى أن من شأنه أن يكشف لنا عما يمكن فى الواقع من ماهيات وجدانية ، وليس يكفى أن نقول إن « التمثيل » هو دائماً فى خدمة التعبير ، وإنما يجب أن نضيف إلى ذلك أن الفن بصفة عامة حين يعتمد إلى تمثيل أى موضوع حتى فإنه إنما ينظمه ويعدله حتى يجعل منه محسوساً معبراً^(٤) » . وهكذا على مستوى

(١) السابق ص ٦٨

(٢) السابق ص ٧٨

(٣) السابق ص ٦٩

(٤) الدكتور زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ص ٥٠

النظرية الواقعية وعلى مستوى النظرية الفنية بعامه ، نجد فكرة حياد الأدب في تناول التجربة قائمة على مقدمات مغلوطة ، فالعبير عن التجربة يعنى التدخل فيها بالتغيير ، ونقل الملاحظات المدركة إلى لغة وصفية وحوار ، وإخضاعها للتحليل من المحال أن يتم دون تدخل من شخص الكاتب . والتعلق بطبيعة التجربة العلمية لا يزيد عن كونه وهما عريضاً يغفل عنصراً الإرادة الإنسانية وعامل الزمن « إنك لا تستطيع أن تنفس يدك في النهر مرتين » حقيقة فلسفية نفيدنا هنا ، فالتجربة لا تعاد ولا تجمد ولا تمنح كل أسرارها لمن يترصدها ، لأنها كيان غير صالح للنقل بكتايته ، ولكنه صالح للتمثيل ، وصالح للاستيعاء ، وصالح لتعضيد وجهات النظر الخاصة ، وتبقى ملكة الروائي في التشكيل أو الخلق القائم على حسن الاختيار .

وقد كان الواقعيون منطقيين مع أنفسهم ، فمع الدعوة إلى الحياد في تناول التجربة وتجريدها من أى طابع شخصي تأتي الدعوة إلى تجريدها من أى هدف خلقى أو اجتماعى أو سياسى أو ديبى ؛ لأن الأدب — كما يرى فلوير — فن كالنصير والموسيقى ، وعلى هذا فصفة التعبير يجب أن تكون أهم ما يهدف إليه الأديب^(١) . ولكن فورستر يرفض هذه القسوة بين فن الرواية وغيره من الفنون ؛ لأن الرواية تقوم على البشر والروائي منهم ، ومن ثم توجد الصلة الحتمية بين الروائي وموضوعه ، بعكس النحات والموسيقى والرسم مثلاً^(٢) . وبصرف النظر عن التعليل فإن الواقعيين والطبعيين في حرصهم على إبعاد عواطفهم عن العمل الفني قد انتهوا إلى إقرار الحيدة ، وعدم تحميل الرواية أى مفزى أو هدف باعتبار أن ذلك لون من التدخل الذى ينال من موضوعية التجربة . وكان لهذا

(١) عمر الدسوقي : المسرحية ص ٢٠٢

(٢) Aspects of the Novel. P: 52

المبدأ أثره الفنى الخطير فى أسلوب التناول الواقى ، وهو الذى ظل يميز المذهب الواقى أكثر من أية صفة أخرى ، ونمى طريقة عرض التجربة ، فهى دائماً تجربة اجتماعية قدم دون شرح أو تحليل أو برهان ، اكتفاء بالوصف والسرد والحوار الذى يهتم بالجوانب الحسية خاصة ويوصف السلوك .

والعناية بالأسلوب تعبر عن تدخل آخر يرفضه الواقيون ، وليس مصادفة أن يوصف بلزك برداة الأسلوب عند لافسون وغيره ، ومثل تلك الأوصاف لاحقت زولا أيضاً ، ذلك لأن الأسلوب عندهم وسيلة لا غاية ، وقد كان عدم العناية بالأسلوب مما ميز الواقية الروائية منذ نشأتها فى منتصف القرن الثامن عشر .

وحين تمحدد مفهوم الواقية الاشتراكية فإن كان المفهوم رفض الواقية النقدية لغلبة طابع التشاؤم عليها ، على أساس من أن هذ التشاؤم كان يجد دوافعه من مجتمع للصالح المتعارضة والإنسانية المضطربة ، وقد زال — فى رأيهم — هذا المجتمع ، وحل مكان التعارض والاضطراب أمل وعزم على التغيير وبناء الدولة المادية . وهنا تبرز قضية « الأدب المادى » ، ومازال تخضع لاجتهادات كثيرة يصل بعضها إلى الزعم بأن الأدب فى كل عصر كان مادياً ، ويصل بعض آخر بالقضية إلى مستوى من الضيق يربطها بالتعبير عن آمال « البروليتاريا » أو الطبقة العاملة فحسب . وقد شكى « سارتر » حين دعا إلى أدب ملتزم من عدم فهم دعوته ، وذكر أن كاتباً شاباً كتب إليه قائلاً : إذا كنت تريد أن تلتزم فماذا تنتظر كي تنضم إلى الحزب الشيوعى ، وقال آخر : شر الفنانين أكثرهم التزاماً ، انظر مثلاً الرسامين السوفيت^(١) . وقد رفض

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : ما الأدب ؟ — مقدمة المؤلف .

زعيم الوجودية المعاصرة هذه التهم وأبرز معنى الالتزام الوجودي ، وهو يقوم على التفريق بين الأدب وسائر الفنون الأخر كالرسم والنحت والموسيقى ، وهذه الفنون الأخيرة غير ملتزمة في رأى سارتر ، إذ لا يحال برسومها وأشكالها وأنفامها على مدلول آخر كما هو الحال في الأدب ، ويلحق بها الشعر أيضاً ، لأن الشاعر لا يستخدم الكلمات بل يخدمها ، وما سوى الشعر من فنون الكلام يجب في رأى سارتر أن تلتزم ، لأنها تقوم على النثر وهو بطبيعته وسيلة إلى غاية ، وذو دلالة . ووظيفة الكاتب تتركز في الكشف عن موقف يتصد تغيره بالوصول إلى جوهره والنفوذ إلى كل جوانبه وجلاته أمام العيون ، فالكشف نوع من التغير ، وإذا أراد الكاتب مطلباً من قرائه فيجب ألا يتجاوز الاقتراح إلى التوجيه أو المراوغة ، وهو ما يعبر عنه بأنه : تأدب الكاتب حيال القارئ^(١).

ولكن سارتر في حرصه على منح القارئ حرية الاكتشاف التي تعادل حرية الكاتب في الكشف وتمنحها وجودها الحق ، لا ينحاز إلى تلك الموضوعية التي دعا إليها الواقعيون ، فالتصوير غير التحيز ليس ممكناً « وكيف يكون هذا ممكناً ما دام التحيز في الإدراك نفسه ، وما دام مجرد تسمية الأشياء في ذاتها يتضمن تغييرها » فإذا ما صور المظالم فلا بد أن يكون هدفه هو القضاء عليها ، فذلك هو جوهر رسالته^(٢) . ويتحدد مفهوم سارتر للالتزام في هذه العبارات الحاسمة : « في اللحظة التي أشعر فيها بأن حريتي مرتبطة بحرية الآخرين من الناس رباطاً لا ينفصم ، لا يمكن أن يتطلب مني أن أستخدمها في تصويب استعداد بعضهم لبعض . فليكن المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصاً ، وليقتصر

(١) السابق ص ٦١ ، ٦٢

(٢) السابق ص ٧٣ ، ٧٤

في حديثه على عواطف فردية أو ليهاجم نظام المجتمع ، فهو في كل أحواله الرجل الحر ، يتوجه إلى الأحرار من الناس ، وليس له سوى موضوع واحد هو الحرية^(١) » ، ولكن هذه الحرية لا معنى لها أو لا وجود لها إلا مرتبطة بموقف تاريخي خاص ، والالتزام الكاتب يتمثل في قدرته على نقل الشعور الغريزي الفطري إلى حيز التفكير ، ولكن ارتباط الموقف الوجودي بالواقع المرحلي والتعبير عن مشكلة بعينها تهم قارئاً بعينه ، لا يعني افتقاده الشمولية الإنسانية ، ولكن الكاتب يتوجه إلى « كل » الناس من خلال معالجة الموقف المحدد .

وبهذا التحديد يختلف مفهوم الالتزام بين الواقعية الاشتراكية والوجودية كما يمثلها سارتر . وإذا كانت الواقعية الاشتراكية ترفض الواقعية النقدية لما تصور من تشاؤم وما تعبر عنه من قلق اجتماعي وفساد ، فإن الوجودية ترفضها لنزعها الاستتلاية التي صارت سلبية^(٢) تهدف إلى التصوير لذاته وتستطيع أن تتناول أي موضوع دون غاية عملية . على أن الوجودية قد أعفت الشاعر من الالتزام ، على حين ألزمت الواقعية الاشتراكية برسالة اجتماعية ، وصاحب هذه الدعوة هو « مايا كوفسكي » شاعر الثورة الروسية ، فعنده أن الشعر الفئائي ذو رسالة اجتماعية واقعية محددة ، والشرط الأساسي لإنتاج الشاعر هو ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها إلا بمساهمة الشعر في حلها^(٣) .

ولقد تحدث سارتر عن النزعة الهجائية وعن المواطف الفردية ومهاجمة نظام المجتمع ، ورأى أن الالتزام الأول والأوحد هو الموجه لحماية الحرية ، حرية

(١) السابق ص ٧٦

(٢) السابق ص ١٤٣

(٣) الدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٣٧٢

الإنسان في موقف يعانى فيه نوعاً من القهر أو الضغط ، وإذا فلا عيب بالتغنى بالمواطن الفردية أو مهاجمة النظام الاجتماعى ما تحقق هذا الهدف الذى يمثل جوهر التزامه . ولكن الواقعية الاشتراكية ترفض ذلك رفضاً تاماً . واتهام الواقعية النقدية بالسلبية الذى وجهه إليها سارتر يجد صدًى من الرضا عند الكثرة من الدارسين والناقدين المعاصرين ، على أساس من الإحساس بانتهاء الدور التاريخى الذى قامت به الواقعية ، مقتصرة على التسجيل الحاد اللافت المحرض على الهدم ، ولما كان عصرنا يزعم بأنه عصر بناء وانطلاق فلا معنى للوقوف عند مرحلة تأكيد التعارض بين الفرد والجماعة، ما دمنا نطالب هذا الفرد بالتخلي عن فرديته والانغمار في أهداف مجتمعه . ولسنا بسبيل دراسة تطبيقية تستقرى الأعمال الروائية التى ظهرت في ظل الواقعية الاشتراكية بمفهومها الماركسى لندرى مدى قدرة هذه الأعمال على الإقناع بعالم جديد ليس فيه شر أو أشرار، وليس فيه ما يدعو إلى التمرد على الجماعة أو يدفع إلى التنقيب في الجوانب السلبية والظليلة من حياتها ونشاطها . ولكن الذى نعرفه أن التطبيق الاشتراكى في الاتحاد السوفيتى قد كان له ضحاياه وقلاقله وأضراره النفسية ، لا من الطبقات التى جاء هذا النظام ليقتضى عليها فحسب ، وإنما أيضاً من تلك الطبقات التى يرى هذا النظام أنه قام بمجدها وأنه مجند لإسعادها . والذى نستطيع أن نزعجه من خلال استقراءنا الناقص أن الرواية الروسية قد خلت أو أوشكت من أية نظرة ناقدة للنظام أو للتطبيق ، ربما لأنها ربطت بين الإيمان بالنظرية والتسليم بمسالك تطبيقها والرضا بأية تضحية يتطلبها هذا التطبيق . وليس هناك من يستطيع الزعم بأن تجاهل هذه الجوانب يخدم أمل الإنسان في غد مشرق طيب ويعينه على تقبل الحياة والكفاح في سبيل التقدم . ومن ثم فإن اختفاء النظرة النقدية

الذى يصور على أنه موقف سلبي وعاجز وضد البناء ويستحق مصيره ، لم يكن خيرا كله . واحتفاء الواقعية الاشتراكية بانتصارات الإنسان الجديد وتجاهلها لآلامه الفردية والاجتماعية ليس خيرا كله كذلك .

وبالنسبة للأدب الروسى — بصفة خاصة — فإنه حتى فى مرحلته النقدية أى قبل الثورة لم يكن دائما متشائما يائسا ، وإنما كان يمتحن الأمل فى ثنايا التفاعل بين الأجيال مع الحياة . وفى الفصل للوجز والمتع الذى كتبه Macy عن الأدب الروسى فى القرن التاسع عشر، يكشف من خلال عرضه لجهود الروائيين فى هذا القرن عن ذلك الملمح الذى أشرنا إليه ، دون أن يحدده ، لكنه قطعاً كان يحس به فى عرضه وتحليله إحساسا خفيا . فقد دعا تورجنيف فى أول أعماله الهامة « ذاكرة الرجل الرياضى » إلى تحرير الفلاحين وإنصافهم ، وهو ما سار عليه تولستوى بعد ذلك ، كما صور تورجنيف الصدام التقليدى بين الأجيال ، الجيل الصاعد الحديث والجيل القديم ، بين الشباب مالكى العلم والطموح العقلى والكبار الارستقراطيين محبى البيوت . ولقد فعل ذلك بذوق فنى رفيع جعل « ميسى » يمثله لحبه للجمال بالفرنسيين « وهو فى جرأته ودقته ووضوح تحليله وجلاء سرده القصصى قد صار — ربما المترجم الصادق عن الشخصية الروسية إلى آخر الدهر^(١) » .

حتى ديستوفسكى العبقرى الشرير — كما وصفه جوركى — فإنه لم يكن يائسا ولا قاسيا حين صور شخصية راسكو لنيكوف ، إن هذا الفتى نتاج الثقافة الأوربية والمادية الأوربية التى تقوم على مبدأ « كل الأمور مشروعة » وهو ما استخلصه ودفع حريته ثمناً لتأكيده بطلانه^(٢) ، وهذا الفتى بطموحه العقلى

(١) The Story of the World, ■ Literature, P: 463-464

(٢) يانسكولا فرين : تعريف بالرواية الروسية ص ١٣٤ ونذكر هنا أن راسكو كان يتغذى شخصية بونابرت مثلاً أعلى

وجرأته قد أحب بنت الشوارع الفقيرة ، وقد أقنعت بطريق القلب وحده أن يستغفر عن جريمته ، وأرسل إلى سيبيريا بعد أن استسلم للشرطة حيث لحقت به سونيا . وهو بهذا ينكر أن يكون العنف سبيلا إلى الشفاء من الاستبداد . ولقد انتهت «أنا كاريننا» إلى الانتحار حقا ، ولكن لأنها امرأة خاطئة تركت الزوج الذى هو نموذج كامل للاستقامة إلى المحبوب اللامع العايب ، ومن ثم عوقبت بالطبيعة من المجتمع ، فليس لها مكان فى الحياة . وقد جاءت «البعث» لتؤكد النزاع الخلقى عند تولستوى^(١) ، وكلمات بلنسى عن الفلاح الروسى تكشف عن هذا الاتجاه المتعاطف قبل الثورة الروسية . ويمكن أن يقال إن هذا الناقد ذو نزعة اشتراكية ، فهو يتأثر فى دراساته وأفكاره خطى سارن سيمون وفيور باخ^(٢) ، ولكن هذا التصور للقضية لا ينال من الحقيقة التى نريد أن نصل إليها ، وهى أولا لاتقر العداء بين الاشتراكية والنقدية ، وبلنسى نفسه أول ناقد واقعى فى تاريخ الأدب الروسى ونزعتة الاشتراكية واضحة فى آرائه ، ونزعتة النقدية واضحة أيضا فى دراساته ، وقد حيا جهود تورجنيف على نحو ما رأينا ، كما كان شديد الإعجاب بمجوجول و« نفوس ميتة » خاصة . وحينئذ تكون النظرة الضيقة إلى الاتجاه الواقعى النقدى مرتبطة بالماركسية ، بل يمكن أن يقال أكثر إنها من أفاعيل السياسة وتداخلاتها أكثر مما هى من جوهر النظرية الفنية . ويوجه سارتر نقداً أساسيا لكل روائى يؤمن بجوهر بشرى وبدستور أخلاقى وباستعداد ركه الآله فى طبيعة الإنسان ، لأن هذا الروائى — فى زعمه — يخلق دائما فى خلق أشخاص مستقلين ، إذ سيتحكم فى حريتهم

The Story of the World's Literature, P: 465 (١)

(٢) تعريف بالرواية الروسية ص ٥٩

ويحكم على مشاعرهم وأعمالهم ، وبكلمة واحدة يحاول أن يأخذ من شخصياته مكان الإله من خلقه . ولكن الإله لا يقدم روايات ناجحة لأنه لا يترك مخلوقاته أحرارا^(١) . وهذا النقد يمكن توجيهه إلى فرعى الواقعية : النقدي والاشتراكي .

ولقد أثرت الواقعية على بناء الرواية تأثيرا واضحا ، فهي قد قضت على شخصية البطل كفرد يستقطب اهتمام الكاتب لذاته ، وتظل الشخصيات الأخرى مجرد أشباح هزيلة مهمتها زيادة الإقناع به وتوضيح سجاياه . ولا يعنى هذا اختفاء الشخصية المحورية من الرواية ، وأكثر الروايات الواقعية الناجحة قامت على «شخص» بل قد تستمد تسميتها منه ، بما يشعر بأهميته مثل : دافيد كوبرفيلد ، ومدام بوفاري ، وجرمينال ، والأب جوريو — لديكنز وفلوير وزولا وبلزاك على الترتيب ، وأيضاً الجريمة والعقاب التى تهتم بالفتى القاتل الطموح اهتماما خاصا . ولكن هذه الروايات على الرغم من ذلك لا تعد من نوع الرواية القائمة على تصوير شخصية بطولية ؛ لأن هذه الشخصية المستأجرة تتناقض مع النظرة العلمية التى تدعيها الواقعية ، والتى لا تعترف بالحوارق أو التفرد ، كما ترفض اعتبار الإنسان محور الوجود ، وإنما تعترف بالنماذج أو الأنماط البشرية الواضحة الخصاص والسماة ، والتى نستطيع فوق ذلك أن نربطها ببيئتها وتاريخها ووراثتها كما نفعل بنماذج النبات والحيوان^(٢) .

وصلة الكاتب ببطله فى مرحلتنا تختلف عن صلته بإبان إردهار الواقعية ، فالبطل الآن على غرار الكاتب صراحة ، وهذا التشابه يقوم على أساس من

(١) بير هرى سيمون : الآداب البيروتية ، السنة الرابعة العدد الثانى .

(٢) الدكتور شكرى عياد : البطل فى الأدب والأساطير ص ١٥٨

موقف الكتاب المعاصرين من مجتمعاتهم ، فنظرا لما يستشعرونه من عزلة واغتراب بدأت كتاباتهم تتجه نحو الأساطير أو تسجيل الاعترافات أو التهمك الساخر من مجتمعاتهم ومن أخذ الحياة بجدية ، ومن ثم امتلأت الروايات المعاصرة باللامتئمين والثائرين والشهداء والبشرى ، وكان أهم ما يشغل بالهم هو التعبير عن عدم الرضا بالواقع الملموس^(١).

ولكن مشكلة البطل الواقى ما تزال فى حاجة إلى إيضاح وتحديد ، فهو أولا من عامة الناس ، من الطبقة البرجوازية أو العاملة ، وهو ثانيا له مدلوله الاجتماعى والطبقى ، وهو ثالثا يعبر عن موقف هجائى إيجابى حين يكون ضحية للبيئة ، أو هجائى سلبى حين يكون هو نموذجاً للإنسان السبى . فليكن ذا صلة بالكاتب أو نتاج ملاحظة مستقلة ، ولكنه يتميز عن البطل الرومانسى فى كونه لا بصور لذاته أو تفرد له وإسا لدلالته الاجتماعية ، وهو أيضا ليس بطلا ، إن صح أن نقول إن البطل متجرد من البطولة ، بمعنى أن مهمته قد تجاوزت القفز فوق العقبات والاستهداف لمعاداة المجتمع الذى لا يقر له بالتميز ، إلى نوع آخر من الملاحاة يقوم على تضارب المصالح واشتجار الرغبات والاستئثار بالمكاسب ، ومن ثم صار البطل القاسى والمطعم (بالكسر) هو النعمة السائدة عند الواقعيين ؛ لأنه الأكثر دلالة على عصر القوة واللاهث وراء المكاسب ، على المستوى الاجتماعى والمستوى الدولى .

ولقد أدى اتساع اللوحة الاجتماعية والاعتماد على الوثائق وتصوير كافة الدوافع التى تصنع البشر على هيئتهم إلى ضحلة التحليل النفسى وتصوير العوالم الداخلية للشخصيات . ويعبر موباسان عن أسلوب الواقعيين فى قوله : «إن القصصى

(١) الدكتور طه محمود طه : دراسات فى اعلام القصة ص ٧

ليس غرضه أن يقص قصة أو يسلينا أو يثير شعورنا ، بل هدفه هو أن يجبرنا على أن نفكر ونفهم المفزى العميق الخفى للحوادث ، وفنه لا يتجلى فى المؤثرات العاطفية أو فى جمال اللغة أو فى البداية المشوقة أو الصراع المؤثر ، بل تكمن قدرته فى حشد التفاصيل الدقيقة المتكررة التى ستعمل على إبراز المفزى الجوهري فى عمله^(١)، وقوله : « ستعمل » يعنى أن مفزى القصة لن يتضح إلا بعد الانتهاء من قراءتها بحرص وصبر وأناة ، حتى نستطيع نحن أن نساعد الأديب على استكمال الصورة المراد توصيلها إلينا^(٢) . ويشير Macy إلى تميز الواقعيين بخاصية الحرص على سرد التفاصيل ، ولكنه لا يعريها عن القراءة والقدرة على الاستبظان أو امتصاص المشهد والشخصية فى لحظة واحدة^(٣) . وكان زولا أكثر حرصا من بلزاك على حشد التفاصيل ، ورواياته فى ازدحامها بمادة الحياة توشك أن تدفع بالقارىء إلى الضجر ، وتجعله لا يرغب فى الاستزادة ، ولذلك فإنه يفقد القليل فى الترجمة لأن قوته فى مادنة لا فى أسلوبه^(٤) . ويذكر الدكتور زكريا إبراهيم أن الحرص على التفاصيل يؤكد الوظيفة التكرارية أو التسجيلية للفن بصفة عامة ، إذ تكون مهمته تسجيل الواقع بقصد العمل على استبقائه والاحتفاظ بصورته ، أو مضاعفة الحياة عن طريق زيادة شدة الأحداث ، أو تكرار الحقائق مع التغير فيها ، فى أضيق نطاق ممكن^(٥) .

(١) الدكتور طه محمود طه : القصة فى الأدب الإنجليزى ص ١٤١

(٢) السابق نفسه

(١) The Story of the World's Literature, P. 403

(٤) السابق ص ٤١٤

(٥) مشكلة الفن ص ٢٢٠ ، ٢٢١

والعلاقة بين الفن الروائي والحرص على تسجيل التفاصيل الدقيقة يعكس بالتمام علاقة الفن الروائي بالواقعية، تلك التي قامت في البداية على حشد التفاصيل الحسية بوجه خاص . ويمكن النظر إلى التطورات التي شهدتها الواقعية في حدود هذا الإطار أيضا ، وما فعله النفسيون والرمزيون المتوردون على الواقع قام على حشد التفاصيل النفسية وإحلالها محل التفاصيل المادية ، وفي عوليس Ulysses أنفق جيمس جويس مئات الصفحات ليتبع مستر بلوم ثماني عشرة ساعة فقط ، ذلك لأنه ترك حركته الخارجية والمعنى الآلى الرتيب للزمن وتبعه في زمنه الخاص ، وأجل أحداث حياته في هذه المدة الوجيزة ، وتعب فرجينيا وولف عن حرصها على حشد التفاصيل النفسية وتبعها ، في قولها : « لا بد للقصة من أن تسجل الأفكار التي تشبه الذرات وهي تتساقط الواحدة تلو الأخرى على العقل »^(١) ، ولكن ما أخذ على الواقعيين في القرن التاسع عشر هو قتر هذه التفاصيل المادية بعجزها عن تصوير دخائل الشخصيات وحركتها النفسية ، ومن ثم اتسمت الرواية الواقعية في تلك المرحلة بالآلية والرتابة والشخصية أحيانا.

وقد ساعد جيل متأخر من الواقعيين على تأكيد اعتبار الحرص على التفاصيل بمثابة نهمة بالضحالة والمحدودية ، ذلك الجيل الذي لم يكن يملك موهبة ديكنز وزولا وبلزاك ، ولكنه يصطنع منهمهم بادعاءاته العلمية العريضة . ولقد شهد زولا نفسه انفضاض تلاميذه من حوله في بيان أصوله سنة ١٨٨٧ ، وجنوحهم إلى الأخذ بمناهج الرواية الروسية التي تنهض على شعور العطف العميق نحو الآلام الإنسانية ، وإبداء القلق أمام سر القدر المحتوم ، وكان « فوجيه »

(١) الدكتور طه محمود طه : القصة في الأدب الإنجليزي ص ١٥٣

هو الذى بشر الكتاب الفرنسيين بهذا الاتجاه الجديد من، خلال تعريفه بالأدب الروسى .^(١) وهذا لا ينفى القول بأن التفاصيل على يد عباقرة الواقعية كانت ذات دلالة نفسية ووجدانية صادقة ودقيقة ، ولكن رغبتهم فى تنحية أنفسهم وعزل مشاعرهم الخاصة عن العمل الفنى كانت تدفعهم إلى الوقوف عند الوصف المجرد دون الفصوص وراء الدوافع النفسية والمشاعر الداخلية التى يرفضها منطق التجريب ، وإن لم يرفضها منطق ملاحظة الظواهر . والمشهد الذى تدخل فيه «إيما» — مدام بوفارى — غرفة زفافها، يكشف عن قيمة اصطياذ الحركة الدقيقة من الوجهة النفسية. فعند دخولها رأت طاقة زهر برتقالية معقودة بشرائط بيضاء وقد وضعت فى زهرية، وهذه الطاقة تخص الزفاف الأول لشارل بوفارى ، وبدون أن يفس بكلمة حمل شارل الزهرية بما فيها إلى غرفة بأعلى البيت . وتمجبت إيما : ماذا يمكن أن يحدث لطاقة زفافها^(٢)، فمن خلال هذه الحركة المحدودة يبدو شارل إنسانا غافلا قليل التنبه ، إذ لم يرفعها قبل قدوم عروسه الجديدة ، وهو أيضا يرتبك إذا ما ضبط متلبسا بالخطأ ، ومن ثم يرفع الزهرية بحركة واضحة ، والملاحظة فى ذاتها ذات معنى رمزى، إنها طاقة الزفاف الأول الذى انتهى بموت الزوجة ، فهى رمز لمصير إيما التمس التى قوبلت بعلامات الموت قبل أن تعانق الحياة .

وإذا تجاوزنا أسلوب التناول إلى الهيكل العام للرواية الواقعية ، سنجد اختفاء البطل قد أثر فى شكل الرواية ، كما أن نظرتهم العلمية إلى الظواهر الاجتماعية قد أثرت فى الشكل أيضا ، فإذا كان رفض المغامرة والقدرية العشوائية

(١) ج. لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج٢ ص ٥٩٤

(٢) Plot Outlines of 101 Best Novels, P: 220

من مواقف الواقعيين وقضاياهم الأساسية ، فإن ذلك تابع بالضرورة من حرصهم على الموضوعية وربط السبب بالمسبب. وهذا الجانب المعنوي كان له تأثيره الواضح في بناء الرواية الواقعية ، فقد بدت أكثر منطقية وتماسكا من سابقتها ، صارت الرواية « بناء » بكل ما توحى به هذه الكلمة من تجميع للجزئيات ووضعها في نظام يبرز وظيفتها ، أى أن كل شيء يوضع في مكانه ليؤدي وظيفة بعينها ، ناتجة أو ممهدة لوظيفة أخرى سيقوم بها جزء آخر من البناء . وفي هذه الخاصة ، أى تماسك الحبكة ومنطقية البناء بدوافع منطقية الحوادث وترابطها ، تختلف الواقعية المذهبية عن الحركة الواقعية الأولى ، إذ كانت روايات رتشارد سون وفيلدينج وديفوتبيج لنفسها أن تقوم على رسائل متبادلة ، أو يمثلها بطل أشبه بأبطال المقامات تتحرك معه الحوادث وتتجدد بوجوده دون رابطة عضوية ، ولكن كتاب أواسط القرن التاسع عشر ملكوا ناصية الفن الروائي « وقبضوا بحزم على الوصف وعلم النفس كأدوات ، ولذا أصبح بناء الرواية صلبا ونسيجها مرنا ومتماسكا ومتنوعا مثل الحياة نفسها »^(١)

وقد تعرضت الواقعية ، كما شهدها النصف الثاني من القرن الماضي ، لأزمات هي وجهه من تطورها أو الانعطاف بها نحو مكتشفات علمية أكثر حداثة ، أو رؤية إنسانية أكثر شمولاً وقدرة على التكهن بالصورة العلمية لعالم الغد ، أو تأثيرا بأساليب التعبير في فنون أخرى . ولعل من أول ما تعرضت له مع استهلال هذا القرن العشرين ، التمرد على بنائها الفني التقليدي الذي يمضي بالحوادث على ترتيبها من البداية فالاستمرار مع سيولة الزمن وامتداد الحدث ، إلى النهاية ، مع الحرص على رصد ما يقع تحت سلطة الحواس الظاهرة . وقد استند

G. S. Fraser : The Modern Writer and his World, P. 27 (١)

هذا التمرد إلى نشاط مباحث علم النفس ، وبخاصة الأفكار الفرويدية وامتدادها عند يونج وأدلر ، تلك الأفكار التي أحالت الظاهر الراهن إلى الختبيء في الزمان والوراثة القريبة والضاربة في القدم على المستوى الفردي والمستوى الإنسانى العام . وكذلك تقدمت العلوم تقدما كبيرا ، ولم تعد تقف عند تلك السذاجة المتمثلة في السبب والمسبب ، « وأخذت علوم الرياضة والتغيرات السريعة مكان المادية الميكانيكية والبيولوجية . وكذلك ذبلت الحتمية في الفلسفة العلمية وحل محلها حرية الإرادة في الذرة والاحتمال الإحصائى ، وبهذا كف العالم عن اتخاذ صورة الآلة ، وأصبح الكون فكرا ، وأصبحت المادة موجة ، والموجة نوعا من الخيال »^(١) .

وهكذا أصبح عالم زولا المنطقى الموضوعى عالما قديما ، والتقت دراسات علم النفس التي تؤصل الإحساس بفردية الذات والاهتمام بالعالم النفسى المغمور فيما تحت الوعى ، مع روح العصر التي تعتنق مبدأ التفتيت ، لتصنع الشكل الروائى الذى ابتكره ثلاثة من الكتاب لم يلتقوا^(٢) ولم يتفقوا عليه ، مما يشعر بصلته العميقة بروح العصر ورفضه المسبب للتكنيك الواقعى . هؤلاء الثلاثة هم : مارسيل بروست وفرجينيا وولف وجيمس جويس ، وقد أفادوا من « برجسون »

(١) الدكتور طه محمود طه : القصة في الأدب الانجليزى ص ١٤٣

(٢) تدل عبارة ليون إيدل — كما ترجمها السمرة — على ذلك ، إذ يقول « لقد حدث هذا صدفة واتفاقا في الواقع — أعنى أن ينقل ثلاثة كتاب ، يجهل كل منهم الآخر ، ويتنازعون بمواهب وأمزجة متباينة ، وأن يحولوا القصة الخيالية من الحقيقة الخارجية إلى الحقيقة الباطنية . . . » القصة السيكلوجية ص ٢٠ ولكن الدكتور طه محمود يؤكد أن السيدة وولف قرأت للآخرين : دراسات لأعلام القصة ص ٩٥ .

في تفريقه بين الزمان الآلى والزمان الذاتى . ولكى نعرف طبيعة أسلوبهم القائم على اعتبار الزمان الذاتى والسباحة مع تيار الشعور فى سراديبه ومنعطفاته دون اهتمام بالتتابع الحسى، نذكر مقارنة طريفة وحقيقية ربط فيها الناقد « هوليدى » بين أسلوب السيدة وولف وأسلوت « سورا » فى الرسم بالنقط أو Pointillism ، وطريقته هى استعمال نقط من الألوان الصافية دون خلطها على لوحة الألوان ، ولا تظهر الصورة بوضوح إلا عن بعد ، وبعد تركيز شديد حين تبدأ الألوان فى الاختلاط والتمازج لتعطى إحساسا بالتوافق والانسجام الذى نراه بالعين . وهنا يظهر التشابه بين اللوحة وصفحة من الرواية التى تكتب بأسلوب هؤلاء الثلاثة . يقول الناقد: « يستطيع القارئ أن يقلب صفحات « الأمواج » أو « مسز دالوى » أو « إلى الفئار » ويقرأ عشرات الأسطر ، كما اتفق فى أية صفحة تقريبا ، ثم يكشف جملة أو عبارة أو حتى كلمة لها القدرة على تعميق إحساسنا بشخصية أو علاقة أو منظر ، فهذه مجرد ضربة فرشاة فى حد ذاتها ، ومع ذلك فلها قطعا صلة محددة واضحة تكشف عن العمل الأدبى كله ^(١) . » . ويعبر « فريزر » عن الخاصية نفسها ولكن بطريقة أخرى ، فيذكر أن هذا الرعيل مضافا إليه دورثى رتشاردسون وكأثرين مانسفيلد قد أضاف إلى الفن الروائى الكثير من مادة الشعر ولكن مخففة ، أو كما لاحظ Richards فإنها موهت الرواية برقائق الذهب ، وهنا — والحديث لفريزر — يكن الخطر من تداعى الرواية كبناء ، كتركيب من الشخصية والحركة ، ولكنه يصف نقد رتشاردز فى اتهامه لـ « عوليس » بأنها تفقد التماسك بأنه قد غير عادل . ويقرر أن الانطباع المباشر لقراءة « عوليس » على القارئ ربما يكون الارتباك الذى لاحد له ،

ذلك لأنها تأخذ وقتا وجهدا قبل أن يمكن القبض بحزم على ناصية البناء ، وإذا كانت القراءة الأولى تظهرها كهشيم لا يجمعه عمود فقرى يمسك امتدادها وحجمها الضخم ، فإن قراءة ثانية في مستوى جديتها تبدو أكثر تعبيراً عن الأحداث التي تنطوي عليها . ومن ثم فقد وضعها بعض النقاد كذروة إمكانيات الرواية كأسلوب فني ، كرواية تنهى جميع الروايات^(١) .

وهناك تمرد في اتجاه آخر على الواقعية يمثلها H.G.Wells في رواية « حرب العوالم » وغيرها ، وهو في اتجاهه إلى الكواكب الأخرى بخياله يكشف عن تطلعات العلم الحديث في السيطرة على الكواكب والاتصال بها ، ولكنه يتناول هذا الطموح تناولا ساخرا ، فهذا « الإنسان » الذي يتطلع إلى الكواكب قصير النظر ، لم يحاول بجدية أن يقضى على مشكلات الأرض ليتفرغ للقاء العوالم الأخرى ، « لقد أثار انتباهي تعلم ركوب الدراجة أكثر مما أثارته الانفجارات على المريخ »^(٢) ، ومن ثم تكون الهزيمة الساحقة ، وتحول لندن في خيال الكاتب إلى رماد . وحين يهزم سكان المريخ فإنهم لا يهزمون بقوة البشر وملكتهم ، ولكن تهزمهم ميكروبات الأرض وتكشف عن هزيمتهم طيور السماء ، على حين يظل « الإنسان » قابعا يرتعب في مخبئه^(٣) . ومن الطبيعي وقد خلق ويلز نمو الكواكب ، واعتمد على خياله الذي يحاول أن يصب في قوالب علمية ، من الطبيعي أن ينصرف تماما عن الواقع الاجتماعي والتصوير الطبقي إلى معاناة أكثر شمولا واستقلالا .

The Modern Writer and his World, P :27, 28. (١)

Plot Outlines of 101 Best Novels, P: 487. (٢)

(٣) السابق ص ٤٤١ — ٤٤٣

وأخيراً ، فلعل فيليب راف خير من حصر المآخذ على الواقعية كما ظهرت على أيدي كتاب القرن العشرين ، فما كان يستهدف من قبل توخي الحقيقة قد انحط إلى تصوير لظل الأشياء الصحيحة ، دون ما معنى أو مدى أدبي ، ولما كانت عاجزة عن تجديد نفسها فقد أضحت الآن لونا من الواقعية يدعيه لنفسه الأدب الجيد والأدب الرديء . هذا فضلا عن أنها تنظر إلى الواقع كيتين غير قابل للجدل ، كما أنها عاجزة عن الإحاطة بمختلف العناصر التي يتألف منها التلق الحديث ، فليست العيادات والمؤسسات هي التي توضع في قفص الآهام في عصرنا ، وإنما الواقع نفسه الذي أصبح بالنسبة لنا هذا الجرح الدامي^(١) .

وبعد ، فإننا لم نرصد هذه النقداً لنهون من قيمة الواقعية كما عرفها القرن الماضي ، وإنما لنحيط بالصورة من كافة أقطارها ، ولأن هذه الواقعية قد أسهمت بدرجة كبيرة في حماية حقوق الطبقات الصاعدة ، وكشف ما يعتل في النفس الإنسانية من دوافع الأثرة والشر ، وفي المجتمعات من تقاليد زائفة وأقنعة مضللة معبودة ، وبذلك كانت إضافة على طريق الحقيقة . وأخيراً ، وكان ينبغي أن يكون أولاً ، فإن هذه الواقعية كانت الأعرق تأثيراً في كتابنا قبل سنة ١٩٥٢ ومن ثم يكون وضوحها ضوءاً كاشفاً وضرورياً ، على طريق الواقعية في الرواية العربية .

(٣) من مقال له مترجم : الآداب البيروتية (نوفمبر ١٩٥٣)

القسم الثاني

البواكير والحركة المؤسسة للواقعية

هذا القسم عن مرحلة البواكير في الرواية العربية ذات المتجه الواقعي . وهو مكون من ثلاثة فصول ، صور الفصل الأول حياننا العامة في نشاطاتها المختلفة ، وهي تخلع عن نفسها رتابتها وسلفيتها وتميعها ، لتعمل محلها الحركة والجدّة والتحديد ، ومن ثم تتأهب البيئة لإنتاج وتقبل الرواية الواقعية التي تنظر إلى الرتابة والسلفية والتميع على أنها معوقات في سبيلها .

وفي الفصل الثاني تتبعنا الواقعية في بواكيرها أو تمازجها مع الرومانسية في الرواية العربية ، في مظاهرها المختلفة ، في فن المقامة ، وفي الرواية التاريخية حين تهدف من تصوير التاريخ إلى توجيه الحاضر أو نقده ، وفي الرواية الرومانسية حين تأخذ مادتها من حياة الناس وتنتج بها إلى الناس ، بقصد « الكشف » عن غوامض حياتهم الاجتماعية أو النفسية أو الذهنية . ولقد آثرنا عدم تحديد مرحلة البواكير بحد زمني ؛ ذلك لأن للبواكير مسارها العام مرتبطاً بفترة زمنية تقريبية هي في ذاتها فترة بواكير الفن الروائي عندنا ، ولكن هناك بواكير أخرى ، هي بواكير كل كاتب على حده ، وسنكتشف أن كل كاتب - دون أن نلتزم بفكرة يونج عن اللاشعور الجماعي وزعمه أن « الفرد » يحكي في تطوره تاريخ البشرية ككل - له بواكيره الخاصة ذات النزعة الرومانسية المختلطة ، ثم هو بعدها يحدد نفسه بالاستمرار أو التطور . هكذا بدأ نيمور شاعرا

وهكذا بدأ المازني ، ونجيب محفوظ قد بدأ رومانسيا مغرقا في رواياته التاريخية .
وهذا الفصل لم يخضع للتحتمية الزمنية المطردة لأنه يعتبر نفسه ضوا جانبيا على
الفكرة الرئيسية التي قامت عليها هذه الدراسة .

أما الفصل الثالث فإنه وقف على الاتجاه الواقعي الخالص أو الذي يوشك أن
يكون خالصا ، نتيجة وعي اجتماعي وثقافي — كما حدث مع مؤسسي المدرسة
الحديثة — أو بحركة تلقائية متجاوبة — كما حدث مع طاهر حقي مثلا . وقد
منعنا هذا الفصل اهتماما خاصا باعتباره الأساس الحقيقي للقسم الثالث الذي يسير
عن ازدهار الواقعية في الرواية العربية ، إلا أننا في هذا الفصل الأخير لم نهتم بتقسيم
الروائيين داخل الاتجاه الواقعي لقلتهم العددية ، ولحدودية محاولاتهم ، ولأنهم
في مجموعهم كانوا نتاج ظاهرة اجتماعية وثقافية واحدة ، مما قرب منهم إلى حد
كبير .

الفصل الأول

البيئة العامة والواقع المعاصر

إننا إذ نرصد مرحلة التمهيد للواقعية في روايتنا الحديثة لاقتلمسها بادي ذي بدء في بواكير الروايات ، وإنما فيما سبق تلك البواكير الروائية من جهود المفكرين والفلاسفة التي بذلت في اتجاهات شتى لتقلل من طغيان الغيبيات في جانب ، واستمبات الماضي للحاضر ووصابته عليه في جانب آخر . لأمر ما يبدو الارتباط بالواقع صعبا ، ويحتاج إلى طاقة أكبر ، وما زال فضل أرسطو على الفلسفة يذكر إلى اليوم بأنه حول عيون الفلاسفة من السماء إلى الأرض ، ولم يكن ذلك بالعمل القليل . إن الواقعية كمنطلق فكري وموقف اجتماعي يتخذ عند القصاص شكل رواية ، لا يمكن أن تزهر في أرض لم تمهد لتقبلها وتنميتها ، ومن ثم فإن الحديث عن (البواكير) هو في صميمه بحث في جذور الاتجاه الأدبي ذاته ، فالواقعية قبل أن تظهر في صورة تعبير أدبي كانت - وبغير مبالغة - قد خاضت معارك عديدة لتصير منهجا في الفكر والسياسة واللغة ... منهجا حياتيا . وما كان الأديب الواقعي ليوجد إن لم تسبقه هذه العلامات الهادية ، التي دفعت به من الغامض والضبابي إلى المحدد ، ومن الاهتمام بالصورة إلى الاهتمام بالفكرة ، ومن استلها من الماضي إلى الإيمان بالواقع المعيش والتطلع إلى المستقبل ، ومن السلبيية والهروب إلى المواجهة والتأثير .

وقد اعتاد الباحثون في الأدب الحديث أن يبدءوا بمقدمة - قد تطول - عن صورة المجتمع الحضارية ، بادئين - في العادة - من الحملة الفرنسية باعتبارها أول

احتكاك على وحاد ولافت بين مصر وأوروبا ممثلة في الحملة ، ثم في حركة البعثات العلمية التي وجهها محمد علي إلى فرنسا . وأسسوا على ذلك القول بأن تلك الفترة هي بداية النهضة الحديثة ، والحملة أول بواعثها^(١) ولكننا لن نسرف على أنفسنا فنرجع إلى تلك الفترة المتراصة من أولها ، ونكتفي عنها باللمحة الدالة في حدود حاجتنا لاكتشاف الجو العام الذي مهد للواقعية في الرواية العربية . يكفي أن نذكر في هذا المجال أن رفاة الطهطاوي - وهو يذكر دائما كأول المجددين - بذل جهدا لا يستهان به ليصف مائدة الطعام بصحافها وأقداحها حين رآها لأول مرة . وأن « الجبرتي » - شيخ المؤرخين المحدثين - قد بذل مثل ذلك الجهد ليصف تجربة علمية بسيطة أجراها أمامه بعض علماء الحملة . ويقترن فقر التعبير والعجز اللغوي بالتخلف الحضاري ومحدودية الفكر .

كان لا مفر إذا من معركة لغوية يخوضها دعاة التجديد لإقرار أسلوب يستطيع أن يوحى بالصورة والحركة والخطورة النفسية والفكرة الذهنية . . أسلوب يستطيع أن يدمج القارى بالحياة وبالناس ، وأن يراهم - من خلال الكلمة - في حياتهم البسيطة ومضطربهم اليومي ، يعملون ويفكرون ويعانون ويثرثرون ، إل آخر ما يزاوله الإنسان من نشاطات الحياة ، فتلك هي الميزة الأولى التي منحها الفن الروائي على المسرح والتمثيل ، واستحق بذلك أسباب وجوده واستقلاله .

والرواية - كفن ثرى - قد خاضت مثل تلك المعركة مع أول محاولاتها للاتحام بالواقع في منتصف القرن الثامن عشر ، لقد اتهم ريتشارد سون من نقاد عصره حين ظهرت « بامبلا » ونالت حظوة جماهيرية ، بأنه ردىء الأسلوب ،

(١) جاء في الليثاق أن الحملة الفرنسية حين جاءت إلى مصر وجدت الأزهر يروج بتيارات عديدة تمتد جذرانه إلى الحياة في مصر كلها . ص ١٨ .

أما معاصره جولد سميث فقد كان من حسنات روايته «فس ويكفلد» - التي أمهت في إرساء قواعد الرواية الفنية - أنها كتبت بأسلوب واضح بسيط ولغة خالية من التعقيد^(١)، وسنجد من خلال هذا العرض السريع أن أصحاب الدعوات التجديدية في وجه من الوجوه يعبرون - برعى أو بتلقائية - عن موقف عام من التطور، هو إلى التجديد أميل، فالفكر المتطور المستقبلي النظرة يعبر - ودائماً - بلغة جديدة، ويدعو بالقول أو بالسلوك إلى حياة جديدة . وهكذا سنجد أنفسنا أمام حركة متكاملة تظهر وتزهر في النصف الثاني من القرن الماضي، وتوقها هزيمة عرابي، إلا أنها تمالك من جديد وتزدهر بل تبلغ مداها في العقد الأول من هذا القرن وتبدأ في جني الثمار في أعقاب ثورة ١٩١٩، ولعلنا نجد فيها التعليل المقبول لسؤال لا يحصى عنه، وهو: لماذا تأخرت الرواية الواقعية في أدبنا على الرغم من أننا اتصلنا بأوروبا - وبفرنسا خاصة - إبان ازدهارها^(٢).

(١)

يذكر الأنثاني^(٣) وتلميذه محمد عبده كأول الدعاة إلى التجديد الفكري، وإنما مال الأنثاني إلى الرغبة في خلق وعى سياسى واجتماعي، واتجه اهتمام تلميذه

(١) انظر جميل سميد « اتجاهات الأدب الانجليزي »، دكتور طه محمود طه « القصة في الأدب الانجليزي ».

(٢) يذكر الدكتور ابراهيم سلامة أنه مما عوق للتأثر بالأدب الاوربي عقب الاتصال به والتعريف عليه أن نهضتنا كانت قومية وهذا من شأنه أن يحدث مقاومة لاندماجا وتأثرا سريعا . (تيارات أدبية ص ٦٦) .

(٣) قدم إلى مصر سنة ١٨٧١ وبقي فيها ثمانى سنوات .

إلى التعليم ، ولكن الطهطاوى كان قد سبقهما إذ ترجم حياة « منفسكيو » و «قوانين نابليون» وأسس مدرسة الألسن ، وحين نفى إلى السودان وضع كتابه «تخليص الإبريز» واتخذ فيه موقف الناصر للحضارة والمدنية حين لا يكون تعارض بين الوافد من عادات الغرب وما هو من الدين . وبلحق به على مبارك الذى اهتم مثله بإصلاح نظام التعليم وبوضع الرواية التعليمية ، ولكن استقراء للملابسات التاريخية يدل على أن «مبارك» كان يتحرك فى بيئة اجتماعية صارت حديثاً أكثر تقبلاً للفهم وإقرار التطور ، وهذا الموقف الذى يرويه الدكتور أحمد أمين عميق الدلالة على ما بدأ يزحف على الحياة الاجتماعية من تغييرات «قال: حدثنى «عبد العزيز باشا فهمى قال : كنت يوماً فى بيت على مبارك والناس تـمـوج فى بيته ، والحجر مزدحمة بالزوار وعلى باشا يتصدر حجرة منها ، فحضر مصطفى باشا رياض ، وكان ناظر النظار إذ ذاك ، فأخذ يخوض فى الناس حتى وصل إلى على باشا مبارك فقال له: ما هذا يا باشا ؟ فقال له : يادولة الرئيس إنا فى بـلـديـهاب الناس فيه أن يخاطبوا معاون إدارة أو مأمور مركز أو أى موظف حكومى ، فإذا نحن جراً ناهم علينا وخاطبتناهم وخاطبونا ، أمكنهم أن يخاطبوا الموظفين فى غير هيبة ، وتمودوا أن يطالبوا بحقوقهم وقالوا : إنا نجالس الناظر ونخاطبه ، فلم لـانـخاطب من هو أقل منه^(١)» وعلى مبارك من الطبقة الشعبية كما كان الطهطاوى ، وهذا الموقف منه ذو دلالة اجتماعية عميقة ، فكان على العموم داعية تجديد ، لكنه ظل مرتبطاً بالقيم الإسلامية كما تتمثل فى بيئته ، وكتابه «علم الدين» يعكس موقفه المتحفظ من الحضارة الأوربية .

إننا إذ نقر لهذا الاتجاه المتمثل فى «محاولات التوفيق» بقيمته فى خلق وعى

(١) زعماء الإصلاح ص ١٩١ .

جديد ، نحكم عليه بأنه - من زاويتنا الخاصة - كان أسير النظرة السلفية . يتمثل هذا الوعي في موقف الأفغانى من قضية الحرية ، ومن الإصلاح ، فدعا إلى التمرد لفرض الإصلاح وتحقيق الحرية ، ونادى الفلاح المسكين بأن يشق قلب ظالمه ، وحمل على الأدب الذى يجعل من نفسه عبدا للاستقراطية ، لاهم له إلا مدح الملوك والأمراء والتغنى بأفعالهم ، فكل حاكم سيد الوجود فى زمانه ، معصوم من الخطأ فيما يأتى به ، يبتز مال الناس غصبا فلا يلام على ماغصب ، ولكن يمدح على ماأنفق ... الفن والأدب والشعر والنثر موسيقى لطربه ... وعبيد مسخرة لنهش أعدائه ومدح أوليائه ... فخرج الأفغانى على الناس بأدب جديد ينظر للشعب أكثر مما ينظر للحاكم ، وينشد الحرية ويخلع العبودية ويفيض فى حقوق الناس وواجبات الحاكم^(١) ، ويتحدث عن رينان فيقول إنه يذكره بابن سينا أو ابن رشد ، كما كان يذكر «لوثر» ويرى أن الإصلاح الأوروبى بدأ دينيا بتلغ مارسخ فى عقول العوام والخواص من فهم بعض الأمور الدينية على غير وجهها الحقيقى^(٢) . ومن طريف ما يروى عن الأفغانى وهو رجل فكر وثورة ووليد عصر له ثقافته التقليدية البصيدة عن التسامح ، أن يقرأ رواية ، وأن يبدى إعجابه بها ، وذلك حين ترجمت «حاجى بابا الأصفهانى» التى ألفها جيمس موريسفير انجلترا فى طهران وقال : إن الشرقيين يفيدون منها كثيرا حين يرون كيف ينظر إليهم الأوروبيون^(٣) .

(١) المرجع السابق ص ٦٨ .

(٢) مقدمة الدكتور عثمان أمين لرسالة الرد على الدهريين وجمال الدين الأفغانى . نوابغ الفكر العربى ص ٩ .

(٣) عباس محمود العقاد : بين الكتب والناس ص ٢٦١ وما بعدها ، وقد ترجمت الرواية إلى العربية سنة ١٨٩١ بمد تأليفها بنحو قرنين ونصف .

أما محمد عبده فقد حرم ثورة عرابي ثقته ، لا ندري هل هو الاعتراض على شخص عرابي أو عدم الرضا عن تحرك الطبقة الوسطى التى ينتمى إليها «عبده» بأصوله وإن بارحها بثقافته ووظيفته . على أى حال فإنه قد هادن الإنجليز واتجه إلى الاهتمام بالتعليم ؛ وفضل المستبد العادل كمرحلة ، مما يؤكد نزعتة المحافظة فى الفكر الاجتماعى ووقوفه عند التجديد الدينى ، وأسلوبه فى مقال نشره الأهرام فى أول عهده بالكتابة (سبتمبر ١٨٧٦) مثقل بالسجع وانتقاء التراكيب الغامضة البعيدة عن البساطة . لكنه فى مقال آخر كتب سنة ١٨٨٠ أكثر بصداً عن الصنعة^(١) ، وإذا كان التجديد لفة «الثورة» فإن محمد عبده كان ثائراً متحفظاً ، فجاء تجديده على قدر ثوريته ، ولكن «تشارلز آدمس» يقرر أنه مؤسس المدرسة الحديثة ، بل يردد فى إعجاب قول بعضهم : إنه أحد مبدعى مصر الحديثة ، ويحدد دوره الأكبر بتلاميذه الكثر الذين اتخذوه إماماً فى النزوع إلى حرية الفكر والرغبة فى الملاءمة بين الدين ومطالب الحياة المصرية المعقدة ، وعلى رأسهم على عبد الرازق وأخوه ، وأحمد فتحي زغلول ولطفى السيد وأحمد تيمور وغيرهم . ودوره فى نظر «م . هوزن» يهلب عليه طابع الهدم لما يقضى بهدم روح التقدم ، وإذا كان يحرمه من النظر الشامل فإنه يقر له بأنه عرف المنهج الحديث فى التفكير^(٢) . وعلى العموم فإن تجديد الرجلين - الأفتانى وعبده - كان نابعا من تصور دينى يصوغ الفكر فى كافة مجالاته . وقد أثرت دعوتهما فى تلاميذها أعمق التأثير ، ووضح انعكاس دعوتهما فى مجال الأدب القصصى على موقف محمد الموبلى

(١) محمد رشيد رضا: تاريخ الأستاذ الأمام ج ٢

(٢) تشارلز آدمس : الإسلام والتجديد فى مصر ص ١٠٢ - ١٩٧ - ٢٠٦
٢٦٢ وفى أماكن أخرى متفرقة .

من الحضارة الأوربية في « حديث عيسى بن هشام » و حافظ إبراهيم ودفاعه عن محمد عبده في « ليالى سطيح » - وقد كان يكن له ولاءاً عميقاً ، وكذلك تحفظه أمام قضية تطورية هامة مثل الحجاب والسفور . ولا نعجب إذا رأينا الرأى المحافظ يقترن باللغة (المحافظة) التى ماتزال تحتفى بالصنعة ، وتحرص على الحلية عند هذين الكاتبين ، وإن لم تصل فى هذا المجال إلى العقم والجود الذى نعاكسه كتابات الجيل السابق عليهما . ويذكر بعض الباحثين أن الحرية السياسية هى التى كانت تقبدر إلى الذهن ، ولكن المولى صور الحرية الاجتماعية حين دفع الباشا إلى مناقشة العلم والمكارى وغيرها^(١) ، ومعنى ذلك أن المولى كان يمثل حركة متطورة لا مجرد صدى لأفكار عبده .

ويمكن اعتبار لطفى السيد بداية لمدرسة فكرية جديدة ، تعيننا هنا بدرجة أكثر من تلك المدرسة التى أسسها الأفغانى بوجهها الإصلاحى السلفى - وإن كانت متولدة عنها - على الرغم مما أشار إليه تشارلز آدمس من ميله إلى المحافظة برغم استقلاله الفكرى ، وتحفظه فى قبول التطور أو فى الأقل اعتداله ، ويشير آدمس بصفة خاصة إلى مقدمته التى صدر بها كتاب باحثة البادية « النسائيات »^(٢) وذلك أن لطفى السيد - الذى كان مرتبطاً بمصر - بخلاف الأفغانى الذى يدعو إلى تقوية الجامعة الإسلامية - كان يملك تصوراً كاملاً لخطوة إصلاحية بطيئة بطريق التربية الوطنية ، وكان يتحدث عن « مصر » بصفة خاصة ، ويدعو المصريين إلى التثبث بمصريتهم ، وإن كانوا من أصول

(١) الدكتور ماهر حسن : حركة البعث فى الشعر العربى الحديث ص ١١٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٢١٦

مختلفة ، كما بدعوم إلى العلم بالتاريخ المصرى والإيمان بقدره وطنهم على الارتقاء^(١) ، وقد التف حوله شبان الجيل الجديد فى مصر ، ولم يكن هؤلاء ممن تأثروا بالمبادئ الوطنية النامية فحسب ، بل ممن نالوا من العلم الغربى حظاً أوفى من حظ أسلافهم ، واستطاعوا فى كثير من الحالات أن يستوعبوا قسطاً عظيماً من روح الثقافة الغربية من خلال اتصالهم الطويل بها فى سنى الطلب ، وخاصة فى فرنسا^(٢) .

وقد أسس « لطفى السيد » صحيفة « الجريدة » سنة ١٩٠٧ وجعلها منبراً لدعاة التجديد الحر ، وأكثر ما تميزت به إحماسها بالوطنية المصرية ، ووقوفها ضد فكرة الخلافة الإسلامية متمثلة فى تركيا أو فى غير تركيا ، ونظرها إلى « مصر » كوطن له دوره الحضارى الخاص به وتراثه الحضارى الذى يميزه عن غيره . ولهذا لم تكن دعوات كتابها مطالبة بالعودة إلى القديم ، كما لم تكن مبالغة فى المطالبة بقطع الصلة تماماً ، وإنما حاولت تطوير المفاهيم القديمة لتلائم المتطلبات الحديثة ، وهذا الدور للجيل الذى عاش أوائل هذا القرن هو القدر المتاح — بطروف المرحلة — لقوى جديدة نشأت فى رعاية نظام قديم ، فمن الطبيعى أن تشعر بالتوتر ، وأن تواجه بضغوط ومعارضة ، تجعل دورها يقف غالباً عند حدود الملاممة بين القديم والجديد ، والجمع بين (الولاءات) المتعددة فى صورة مقبولة من الجميع ما أمكن . وقد تبنت مدرسة لطفى السيد الدفاع عن التجديد كبداً فى ذاته ، مما كان له أثره فى خلق اتجاهات فكرية

(١) أحمد لطفى السيد : تأملات فى الفلسفة والأدب والسياسة والاجتماع

ص ١٩ ، ٧٠ .

(٢) ٥ . جب : دراسات فى حضارة الإسلام ص ٣٥٠ — ٣٥١ .

جديدة ترفض السلفية وتطلب النظرة الواقعية القائمة على أسباب موضوعية وتعليلات منطقية ، دون استسلام للغيبيات ، ودون البدء من مسلمات ، وقد بلغت أوجها عقب الحرب الأولى ؛ وهي تجمع إلى الاهتمام بالواقع ، النزعة التحليلية^(١) ، فالتحليل له وجهه المنطقي الذي يناسب رفض المسلمات ، وكأنه المقدمة قبل النتيجة .

وأخطر القضايا التي كانت من وحي هذه المدرسة ، ما أثارته رسالة منصور فهمي للدكتوراه ، الذي أعد أطروحته تحت إشراف المستشرق اليهودي الفرنسي ليفي بربل عن « حالة المرأة في التقاليد الإسلامية وتطوراتها ، ولا يعني هنا عرض رأيه أو تنفيذه أو الدفاع عنه^(٢) ، ولكن نذكر أن جريدة « المؤيد » دافعت عن حرية الفكر ، ودعت إلى أدب النقد .

وقد شهد عام ١٩٢٦ ممركتين حادتين بين أصحاب النظرة السلفية ودعاة التجديد ، حين نشر على عبد الرازق — قاضي محكمة المنصورة الشرعية — كتابه عن « الإسلام وأصول الحكم » ورأى فيه أن الخلافة دنيوية وسياسية أكثر من كونها مسألة دينية ، واستدل بأن القرآن الكريم نفسه لم يشر بإشارة صريحة إلى طريقة اختيار خليفة ، ولقد كان للكتاب مرماه السياسي ، إذ تبنى حزب الأحرار الدستوريين — الذي ورث أفكار حزب الأمة ، وكان لطفى السيد من أقطابه — الدعوة إلى إلغاء الخلافة بعد سقوطها في تركيا ، وقاوم الصحف التي تدعو إلى تنصيب « فؤاد » خليفة ، ونقل الخلافة إلى مصر .

(١) الدكتور إسماعيل آدم : توفيق الحكيم ص ٣٧ .

(٢) رجنا فيما يتعلق بهذه القضية إلى كتاب أنور الجندى « الممارك الأدبية » وفيه يذكر ص ٣١٣ أن منصور فهمي رجع عن آرائه .

وقد تسبب الكتاب في أزمة سياسية للحزب وصدور ، وألغيت الإجازة العلمية للمؤلف . وفي العام نفسه أصدر طه حسين ، كتابه « في الشعر الجاهلي » فاهتز العالم العربي لآرائه الجريئة ، والمؤلف ذو صلة في ذلك الحين بحزب الأحرار الدستوريين وجريدة « السياسة » أيضاً مثل سابقه — فاستغلته الأحزاب المعارضة حتى نوقش في البرلمان ، واتهم مؤلفه بالإلحاد والعبث بالتاريخ ومعاداة العلم ، وهاجمه سعد زغلول هجوماً عنيفاً . ونكتفي بالكلمات الوجيزة التي أجمل فيها المؤلف هدفه من وضع هذا الكتاب ، وصدوره بها ، فإنه إنما يرمى إلى تحرير الأدب العربي من القيود التي تربطه بالعلوم العربية والمواطف الدينية ، وحتى يدرس الأدب لنفسه دون أن يكون وسيلة لفهم القرآن والحديث . وقال إنه يريد أن يدرس تاريخ الآداب في حرية وشرف ، كما يدرس العلم الطبيعي وعلم الحيوان والنبات ، ونساءل : من الذي يستطيع أن يكلفني أن أدرس الأدب لأكون مبشراً بالإسلام أو هادياً للإلحاد ، وأنا لا أريد أن أبشر ولا أريد أن أناقش الملحدين ؟

على أن القيمة الحقيقية للكتاب ليست فيما حواه من الشكوك والإنكار ، وإن كانت البيئة في حاجة إلى كثير من الشك والإنكار لتصل إلى الحقيقة والجوهر ، وهذه القيمة تبدو في أكل وجوها مائلة في دعوته إلى اتباع نهج نقدي في دراسة الأدب العربي ، وعدم الاستسلام لروايات القدماء ، وقبولها دون تمحيص . وقد لجأ في عرض موقفه إلى أسلوبه التهكمي اللاذع ، فضاعفت بذلك من ثورة المحافظين التقليديين . وفي سنة ١٩٣٨ نشر طه حسين كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » وفيه أعلن أنه يرى ارتباط وتأثر العقل المصري بالبحر المتوسط والعقل اليوناني أكثر مما يراه مرتبطاً بموطن أو بتراث آخر ، ودعا دعوة صريحة

للاخذ بأسباب الحضارة الأوربية ، لتكون للأوربيين أنداداً ولنكون لهم
شركاء في هذه الحضارة .

هذه النزعات التي رعاها لطفي السيد ودافع عنها^(١) تدل على مدى
تقديسه لحرية الرأي وللحرية كبداً إنسانى ، والحرية السياسية من باب أولى ،
واتجاهه العلمى يتضح في ترجمته لأرسطو وفي مهاجمته له لاعترافه بالرق ووصفه
لبعض الأمم بأنها خلقت لتطيع ، وفي تحليله لسياسة الأمم وتطورها على أساس
من اقتصادها ، فالسياسة خادم الاقتصاد ، والثروة أكبر القوى السياسية ، ومن
المشاهدات العامة أن البلاد الزراعية ، أى بلاد السهول ، لا تطمع عادة في الحرية
ولا في شرف الاستقلال إلا أن تبلغ حاجتها من الثروة^(٢) . وقد لا نوافق على
الربط بين الثورة والثروة ، وربما أعان استقراء تاريخ الثورات على عكس
ذلك . ومع هذا لن نخطئ في اكتشاف ملامح فكر جديد يقوم على التحليل
ومحاولة الاستقصاء .

وحين ألف لطفي السيد حزب الأمة وأسس « الجريدة » لتكون
لسان حاله ومعبرة — على ما يراه — عن ذات مصر خالصة ، وعن رأيها صريحاً
لا شبهة فيه من هوى لتركيا أو متابعة لانجلترا ، كان محمد حسين هيكى فى
فرنسا يدرس الحقوق ، وحين عاد اعتنق نزعة خاله لطفي السيد إلى (مصر

(١) استقال لطفي السيد من وزارة محمد محمود حين تسلى الوزراء الدستورىون
إلى صفوف طلبة الجامعة مما يهدد الشئائل الجامعية ، واستقال من منصب مدير الجامعة
حين اضطهد طه حسين بسبب كتابه .

(١) لطفي السيد : الانتخابات ص ٢٠٨ ، وانظر : دكتورة نعمات فؤاد
قم أدبية ص ٢٥ — ٤٤

حديثه ومستقلة) فانضم إلى حزب الأحرار الدستوريين الذي ورث قضايا حزب الأمة وفلسفته في حكم العائلات المصرية القديمة ، باعتبارها صاحبة المصالح الحقيقية. ورث هيكل اذا الاعتزاز بهذه المصرية ومحاولة إرازها كقطاع خاص ، واكتشاف جذورها كشجرة مستقلة لا كفرع من شجرة ، بدعم موقفه تلك الاكتشافات الأثرية التي ظهرت في الربع الأول من هذا القرن وتوجت باكتشاف مقبرة توت عنخ آمون سنة ١٩٢٢ ، وقد أخذت دعوته في بدايتها طابعا علميا مقبولا ؛ اذ دعا في « السياسة الأسبوعية » إلى إنشاء كرسي للدراسات المصرية ، ونمى على الجامعة إهمالها للأدب والفكر المصريين . وهو هنا يستقي مباشرة من دعوة لطفي السيد التي نادى بها من قبل . وفي سنة ١٩٢٩ أصدر كتاب « تراجم شرقية وغربية » وفي مقدمته يعلى من شأن مصر ، ويرد على من يتهمها بأنها خضعت لسلسلة من الفاتحين الأجانب ^(١) ، ولكنها تتحول إلى معركة ذات أهواء حين يكتب الدكتور طه حسين مقالة بمجلة « كوكب الشرق » يقول فيها : « إن المصريين قد خضعوا لفروب من البفض وألوان من العدوان جاءتهم من الفرس واليونان ، وجاءتهم من العرب والترك والفرنسيين ^(٢) . وهذه العبارة مع حسن الظن بقائلها يمكن قبولها — بشيء من التحفظ — إذ لا يعنى العرب كقومية ، وإنما كجموعة قدمت من الجزيرة العربية في فترة بعينها وحكمت مصر قبل أن تستوطنها وتندمج مع أهلها . ولكن خصوم « طه حسين » — ولم تكن معركة الشعر الجاهلي قد خبا أوارها — لم يكونوا على شيء من ذلك ؛ فارتفعت أصوات المعارضة والاتهام . ونكاد نجزم — من خلال تتبع ما كتب

(١) دراسات في حضارة الاسلام ص ٣٥٧ ، والهامش ص ٤٠٥

(٢) قال ذلك سنة ١٩٣٢ — انظر « المارك الأدبية » ص ١٧ وما بعدها .

حول قضية الأصول المصرية، وهل مصر فرعونية أو عربية؟ — أن المشتركين فيها كانوا يتحدثون أكثر مما يسمعون أو يفكرون، ويريدون فرض وجهة نظر خاصة أكثر مما يناقشون ويحتجون، فالدكتور زكي مبارك ينكر وجود الثقافة الفرعونية وصلاحيها للحياة، ويعلن سلامة موسى أن دماء الفراعنة تجري في عروقنا جميعا، ومكرم عبيد يقول: نحن عرب في مصر ولا نتمجد الفراعنة إلا لأنهم عرب. ويتحدث محمد كامل حسين عن مصر اليوم غير ملق بالا إلى الأصول العرقية التاريخية، فيقول: الحياة المصرية تختلف عن حياة العرب، وللمصريين عقلية خاصة تختلف أيضاً عن عقلية العرب، ويقول فتحي رضوان بالتلاحم التاريخي بين المرحلتين العربية الإسلامية وما قبلها، ويتهمهم سلامة موسى من الذين يظنون أنها دعوة للإحياء الاجتماعي الديني.

وقد حمل الدكتور هيكल النصيب الأكبر في هذه القضية، وكان موقفه معتدلاً وعلمياً إلى حد كبير، لكن غبار المعركة لم يترك مجالاً للرؤية الواضحة المنصفة، يقول^(١): «ليست الدعوة لدراسة تاريخ مصر الفرعونية مقصوداً بها رد التاريخ على أعقابها ليصب في منبعه، ولا هي مقصود بها الإعراض عن دراسة تاريخ الشرق في مختلف عصوره، أما القول بأن الدعوة إلى إحياء الفرعونية في الفن والأدب وما سواها من ميادين الحياة إنما يقصد به إلى أن تحيا مصر اليوم كما كانت تحيا مصر الفراعنة فإنما ذلك محاولة المستحيل.... ولكن ثمة حقيقة ليست أقل من هذه وضوحاً وقوة، تلك أن كل حاضر لا يتصل بماضيه لمستقبل له. لا أقصد إلا أن يتصل الروح المصري الحديث بالروح المصري القديم، وأن

(١) من ملحق السياسة الأسبوعية سنة ١٩٣٣ وكلمات هيكل ذات صلة واضحة برواية الحكيم «عودة الروح» التي ظهرت قبل ذلك بعام واحد.

يستمد وحيه ، وأن يتابع هذا الوحي على تعاقب العصور من بعد حكم الفراعنة .. وما يخالجي ريب في أن كل اتصال بسين روحنا اليوم وبين روحنا في مختلف العصور بضاعف قوتنا وحيويتنا ، ويسمو بروحنا إلى مقام البقاء والخلود ويقف هيكل عند مجرد الصلة النفسية بين مصر القديمة ومصر اليوم نتيجة لوحدة الوسط الطبيعي واستمراره ^(١) . وتقف دعوته بعيدا عن اللغة والدين بل والدم ، وتؤكد على ضرورة الوعي الحضارى بمصر المعاصرة، وذلك باكتشاف أعراقها وأصول عاداتها وفنونها ^(٢) . وما نظن أن هذه الدعوة تجعله أو تجعل غيره في موضع الاهتمام ، وهو نفسه يعلن أنه كان على وشك تقديم عمل أدبي عن الحروب الصليبية باعتبارها مرحلة من تاريخنا، ويلفت النظر إلى البطالسة والرومان في مصر . فالمسألة إذا ليست الفرعونية بمقدار ما هي الحضارة والتاريخ وتأثير الماضي - أيا كان - في الحاضر . وهذا الاقتصاد والتحفظ هو الذى تطيقه شخصية هيكل القانونية السياسية ولا تطيق سواء ، فهو مع ثقافته الغربية وحسن فهمه لتطور الحياة الفكرية في الغرب لم يكن من المبالغين في الدعوة إلى الأخذ بأساليب الحياة الغربية . وسنرى من خلال « زينب » أن تمردة محدود ، وأنه وقف عند المطالبة بالحرية النسبية كحق الفتاة في اختيار الزوج، وحق الفتى في صياغة مستقبله

(١) الدكتور محمد حسين هيكل : ثورة الأدب ص ١٣١

(٢) يعلق الأستاذ عمر الدسوقي على دعوة هيكل بقوله : من العجيب أن بعض أدبائنا في مستهل هذا القرن حاولوا أن يفسكرو العروبة مصر واسلاميتها وأن يدمعوها إلى الوراء قرونا حتى تتعلق بأذيال الفرعونية متلسين أسبابا واهية لذلك من مثل ماضربه هيكل : الأدب الحديث - ٢ ص ٢٣٦ «

وبعد . . . فلعلنا الآن ، وبعد هذا المرض السريع لأهم القضايا الفكرية التي أثرت في الثلث الأول من هذا القرن ، قد استطعنا أن نبرز ما أثارته من قلق فكري وحيوية عقلية . وقد أدى ذلك في مجموعه إلى خلق جو من البحث والتعليل والنظر يدفع بالأفكار والتحليلات إلى استلهاهم الواقع أكثر مما يقرها على النظر إلى الخلف ^(١) . ولا نستطيع أن ننكر قيمة هذه الممارك الفكرية في تمهيد الأرض أمام ميلاد طبيعى لرواية مصرية واقعية ، فقد كانت الدعوة إلى اتخاذ الشك منهجا وطريقا إلى التسليم خطوة نحو رفض الأحكام السلفية، وتجريدها من قدسيته التي تكتسبها لاشئ إلا لمرور السنين . هذه النظرة النقدية وإن ارتبطت بالدراسات الأدبية والحضارية، خلقت الجو الصالح لمرور رواية نقدية؛ رواية واقعية لا تجعل همها النظر إلى الماضى بقداسة وتسليم ، وإنما تستلهم الحاضر، وإذا جعلت الماضى مجالاً لاهتمامها فإنها تضعه تحت ضوء العقل ... ضوء النقد . وقد عكست هذه القضايا المثارة اهتماما بالصورة المعاصرة لمصر ، حتى أولئك الذين قالوا بوجود أمشاج من الفرعونية ما تزال متوارثة في الشخصية المصرية المعاصرة إنما كانوا يلتفتون إلى هذا الماضى ليكون فى خدمة الحاضر . والاهتمام بالحاضر المعيش ملح أساسى من ملامح الواقعية ، والنزعة إلى التعليل والتعليل وربط

(١) أسس « عبد الحميد حمدى » مجلة السفور (١٩١٧) لتكون داعية لما كانت تدعو إليه (جريدة) « لطفى السيد » وهذا واضح فيمن اجتذبتهم من الكتاب: هيكل وطه حسين ومنصور فهمى — وغيرهم ومن عنوانها الذى لا يعنى سفور المرأة مع أهمية تلك القضية فى ذلك الحين — وإنما هو السفور النفسى والعقلى المتمثل فى التحرر من التقاليد والأخذ بمناهج الحياة الأوربية فى شتى جوانبها وجعلها فى خدمة الشخصية المصرية .

الظواهر ملمح آخر من ملاحظها لا يمكن إغفاله أو التهورين من شأنه . والقول باستقلال الشخصية المصرية ، وامتيار الفكر المصرى والفن المصرى عن غيره ، والحديث عن مصر المستقلة ، وإن كان له طابعه السياسى ، إنما هو إعلاء لشأن الإقليم « مصر » : الأرض والناس .. متميزين عن غيرهما ، وتلك خطوة نحو اختيار النموذج ذى الدلالة الاجتماعية الخاصة ، لا المغزى الإنسانى العام ، أو التاريخى الضارب فى الزمان .

ونحن لا نتعسف فى شىء حين نزع أن هذه القضية بالذات كانت وراء نشأة رواية واقعية ، سنراها تشغل توفيق الحكيم فى « عودة الروح » فيقدم لروايته بأبيات من كتاب الموتى ، وسنراها تشغل عادل كامل فيكتب عن ثورة « إخوانون » الروحية ، ثم يقفز إلى مرحلته ليكتب عن « ملهم الأكبر » ويبر عن موقف خاص من استلها الماضى وعودة التاريخ للحياة ، وإذا ذكرنا - على سبيل المثال - « هيكل » و « محمد فريد أبو حديد » و نجيب محفوظ فإننا سنجد البحث عن الجذور يشغلهم فى قصصهم كما تشغل كافة الباحثين فى الحضارة ، وشغل الساسة والمفكرين .

وبحق هنا سؤال : لماذا أثارت قضية العربية والفرعونية فى ذلك الوقت ؟ وهل كانت مصر بغير « هوية » أو تأهية الشخصية حتى يعكف الباحثون على الكشف عن أعراقها وتحديد طبائعها ؟ للمسألة جوانبها السياسية والتاريخية ؛ فقد صفيت الخلافة العثمانية ومصر تحت الاحتلال ، وحين خفت قبضة الأجنبي كان الطبيعى أن تنور قضية « الانتماء » ، وأيضاً فإن « مصر » حجماً وحضارة وتاريخاً تملأ إطارها ، وليس من السهل « التهورين » من قيمة مرحلة من مراحل تاريخها ، ومن ثم تمثل هذه القضية أحد عوامل القلق المستمر عند بعض كتابنا

ومفكرينا ، ولكنها أخذت طابعها الحاد في الثلث الثاني من هذا القرن حين كانت مصر على مفترق الطريق .

وقد يصح التنظير مع موقف أدباء القرن العشرين في أوروبا ، فالتلق والبحث عن هوية إنسانية ، والتنقيب في ركام الحضارات القديمة للوصول إلى أساسها الصلب بقصد الاعتماد عليه هو ما يغلف مواقفهم الآن .

ومما هو جدير بالتأمل أن صانعي هذا التطور الفكري في الحياة المصرية وإعلاء شأن المصرية ينتسبون في مجموعهم إلى الثقافة الفرنسية ، وأخصهم لطفي السيد و عيكل و عبد الرازق و طه حسين . وتقرر الدكتوراة نعمات فؤاد عكس ذلك حين تقول إن مدرسة « المازني » — وتعني ذات الثقافة الإنجليزية — أصل في المصرية من المدرسة الفرنسية ، وملامح المصرية في المدرسة الأولى أقوى تمييزاً وأسطع دلالة ، وهذه المدرسة وجهتها مصر إذا أنتجت أو نقدت ، وإذا نظرت إلى العرب فإنما تنظر إليهم بالعين المصرية تسجل حسناتهم وتقرر عيوبهم على السواء . أما المدرسة الثانية فأظهر ميلاً إلى العرب وتحمساً لهم^(١) . ولسنا نعرف مصدراً أو دليلاً يستند عليه هذا الحكم ، فاستخلاص الشخصية المصرية والاعتزاز بالانتساب لهذا الوطن كان من نصيب ذوى الثقافة الفرنسية ، وليس في ذلك شيء من الفضل أو التمايز ، وإنما سبقت الثقافة الفرنسية بالتأثير نبعاً لمسير البعثات وحسن العلاقات السياسية ، هذا وعلى حين نجد أول الحركة الروائية من أقلام استقنبت في فرنسا ، وأول حركة التصوير — وله مغزاه — من عثمان جلال ذى الثقافة الفرنسية ، وأول رواية مصرية حقيقية من وحي الأدب الفرنسي ، نجد الأستاذ « جنب »

(١) أدب المازني ص ١١٥ .

يقرر أن المازنى فى « ابراهيم الكاتب » فشل فى كتابة رواية مصرية بالمعنى الحقيقى^(١). ولا نظن أن « سارة » قصة مصرية بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة ، وكان علينا أن ننتظر طويلا حتى نلتقى بـ « عادل كامل » ونجيب محفوظ ليصدق هذا الحكم الذى لا يصلح المازنى دليلا عليه ، وهو أنه أصل فى المصرية ومعه مدرسته الإنجليزية، من ذلك الفريق الذى خاض التجربة الرائدة فى البحث عن ذات متميزة فكرياً وأدبياً، وأعرافاً.

(٣)

ومن أخطر القضايا التى ارتبطت بمرحلة التجديد الفكرى قضية حرية المرأة ، وهى ذات وجه اجتماعى غالب ، بعكس القضايا السابقة ذات الطابع التاريخى والحضارى . ومنذ عهد إسماعيل والمرأة المصرية تحاول أن تكتسب لنفسها مواقع همل جديدة خارج جدران البيت احتفاءً بمبدأ « مصر قطعة من أوروبا »، ولكن هذه المحاولات لم تحقق نجاحاً ملحوظاً لتخلى العامة والخاصة أيضاً - من الرجال - عن مساندتها ، وإن كان « تخلص الإبريز » قد سبق فعرض صفحات عن حياة المرأة الأوروبية ومقدار ما تستمتع به من ثقافة واستقلال فى الشخصية، فإن هذا العرض لم يؤد إلى أكثر من التفكير فى فتح بعض مدارس للفتيات فى عهد إسماعيل، ولا نظن أن مخرجات هذه المدارس استطعن إثبات وجودهن فى مجال الحياة العامة ؛ لأن هذا المجال كان محاطاً بسور صلب من الرجال . ويمكن أن نلاحظ ما أدى إليه وجود المرأة الشامية المهاجرة إلى مصر من حركة نسائية واضحة وإن ظلت فى حدود الكتابة الأدبية للعجز عن الاندماج فى البيئة الاجتماعية . وفى أواخر القرن الماضى كان التأليف النسائى

(١) دراسات فى حضارة الإسلام ص ٣٩١ .

من الشعر والنثر ظاهرة ملحوظة في الجرائد السيارة ، « بيد أننا (بالنسبة للنساء) لم نطلع على جريدة أو مجلة نلن لها الامتياز باسمهن قبل القرن العشرين ، غير مجلة « الفتاة » التي ظهرت في مصر في ٢٠ نوفمبر من السنة (١٨٨٢) لصاحبة امتيازها هند نوفل ثم مجلة « صرّاة الحسناء » للسيدة مريم مزهر وكان أول صدورها في مصر سنة ١٨٩٦ ثم مجلة « أنيس الجليس » لإلكسندرا أفيرينو ، ظهر أول عددها في الاسكندرية في غاية كانون الثاني من السنة ١٨٩٨ وتبعتها في الحقبة التي نحن بصدها مجلة « السيدات والبنات » للسيدة ماري فرح ، نشرتها أيضاً في الاسكندرية في أول أبريل من السنة ١٩٠٣ ثم « فتاة الشرق » للسيدة ليبة هاشم سنة ١٩٠٦ في مصر وهي لا تزال ثابتة إلى الآن ^(١) .

وبهذا يمكن أن يقال إن تلك البداية هي التي مهدت لإمكان تقبل دعوة قاسم أمين التي ظهرت في أوائل هذا القرن بدرجة ما . وقد كانت المرأة الشامية المهاجرة — لأسباب عديدة ومعروفة — أكثر ثقافة وتحرراً من المرأة المصرية . ولقد عثرنا على نسخة قديمة للرواية المسرحية « الحاكم بأمر الله » التي ألفها إبراهيم رمزي ومثلها « جوق » الأستاذين « أبيض وحجازي » في دار الأوبرا سنة ١٩١٥ ، وفي صدر المسرحية أسماء الممثلين والممثلات . أما السيدات المزا ستاني وإبريزا ستاني و ماري كفوري و متيل نجار فواضح أنهن لسن مصريات في هذا المجال أيضاً .

وقد ارتبطت الدعوة إلى تحرير المرأة بشخص قاسم أمين (١٨٦٥ —

(١) لويس شيخو اليسوعي : تاريخ الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين ص ٨ ، وقد صدر سنة ١٩٢٦ .

١٩٠٨) الذى كان قاضياً ، فدافع عن موقفه بنزاهة ومنطق ، مستعملاً كل حجة ، ولكن الدسائس السياسية أفسدت عليه ما كان يمكن أن يصنع من تأثير مباشر ، ومع ذلك فإن دعوته أخذت تتفاعل على مهل ، ففتشبتها النفوس بمساعدة عاملين لا يمكن إغفالهما : احتلال مصر وما أعقبه من يأس وتمزق ... ثم ظهور مصطفى كامل ودعوته الشابة إلى مصر جديدة وفتية . ويركز الأستاذ « جب » اهتمامه على أسلوب قاسم أمين بوضوحه وسلاسته^(١) ، ولكن الجدير باهتمامنا هو ما آل إليه موقف المرأة ، أو موقف المجتمع من المرأة ، باعتبار هذا الموقف من المؤثرات التى لا تنكر فى اكتشاف الفن الروائى وتقريبه إلى الواقع .

وإذا كانت دعوة قاسم أمين إلى الاعتراف بالمرأة ككائن مستقل له ذاته وإرادته ومسئوليته وشعوره الخاص لم تثمر فى حياته على نحو ما كان يشتمى ، فإنها أخذت تسرى إلى أن هبت مصر سنة ١٩١٩ فاقتربت الصحوة السياسية بالحرية الاجتماعية والتحرر الفكرى بدرجة ما - فسمح للنساء بالخروج فى مظاهرة للاحتجاج على نفى سعد زغلول . ويمكن اعتبار ذلك اليوم الذى تعرض فيه النساء لرصاص جنود الاحتلال بداية حقيقية لإحساس المرأة المصرية الحديثة بذاتها، وسميها - لا سمى الرجال من أجلها - إلى تأكيد وجودها الخاص .

ولكن ما علاقة هذه القضية بالفن القصصى بعامة ، وبظهور الواقعية بخاصة؟ سنجد الجواب عند القصاص الناقد « فورستر » الذى يمحصر الحقائق الرئيسية فى حياة البشر فى خمس : الميلاد - الطعام - النوم - الحب - الموت . وعندما

(١) دراسات فى حضارة الاسلام ص ٣٣١ .

يصل إلى عنصر « الحب » فإنه يلاحظ بحق أنه بشكل قدراً هائلاً في الروايات « وقد تتفقون معي أنه سبب لها أذى أكثر مما نفعها ، إذ جعلها تنقسم بالرتابة ، ولكن لماذا أصر الروائيون على نقل هذه التجربة خاصة في جانبها الجنسي بتلك الوفرة ؟ إنك إذا ما فكرت في رواية تخلفها من العدم فسوف تفكر في اهتمامات الحب ، تفكر في رجل وامرأة يريدان أن يتحدا وقد ينجعان فيما بينهما ، ولكنك إذا ما فكرت في حياتك أنت أو في حياة مجموعة من أصدقائك ، فإن هذا التفكير سيترك لديك انطباعاً مختلفاً وأكثر تعقيداً »⁽¹⁾ . ويبدو « الحب » في هذا الاقتباس معوقاً أكثر منه قوة دافعة في طريق رواية واقعية . وملاحظة فورستر حقيقية ، والدليل عليها قائم في ذلك النتاج الروائي الضخم القائم على مشكلات العاطفة بين الرجل والمرأة وهذه الضخامة لا تعكس النسبة الحقيقية (الحجم) المشكلات العاطفية على مستوى الواقع ، ومن ثم فالرواية التي تستمد من الواقع تجدد ذاتها من نوازع الإنسان المتعددة ، أما الرواية المتخيلة فإن أول ما يتبادر إلى ذهن كاتبها هو المشكلة العاطفية ويرى فورستر أن هناك سببين وراء انتشار الحب حتى في الرواية الجديدة : « أولهما أن الروائي حين يتوقف لرسم شخصياته ويبدأ في خلقها فإن الحب في أي مظهر من مظاهره — إن لم يكن في كلها — يصبح مهما في تفكيره ، ودون أن يعمد في ذلك فإنه يجعل شخصياته تنقسم بحساسية تجاهه ، مما يسبب لهم متاعب كبرى في حياتهم ، وسنجد حساسية الشخصيات الدائمة تجاه بعضها حتى عند الكتاب الذين يدعون بالأقوياء أمثال فيلدنج ملحوظة جداً ، وليس لها من نظير في الحياة إلا عند أولئك

(1) Aspects of the Novel, P : 61

الذين لديهم فراغ كبير ... وثانيهما أن الحب مثل الموت يعتبر مناسباً للروائي حين يمكنه من إنهاء روايته بطريقة منطقية ومقبولة^(١) . الاهتمام بالحب — أو المرأة والرجل — في الرواية إذاً ليس مصدره الوحيد البحث عن الأسهل، أو الإغراق في التخيول ، لكنه أسلوب ، وحبكة ، وشكل ، يمنح الكاتب مزيداً من القدرة على الفروض في النفس البشرية فيما هو مشترك بين الناس جميعاً ، ثم إنه يسهل الحصول على حبكة مقبولة حين يمنح الكاتب تمليلاً منطقياً مقبولا — على مستوى عام — لتسلسل الحوادث ، ثم هو أخيراً يصلح كغاية لحوادث الرواية ، حين يتم له الانتصار أو تلحق به هزيمة نهائية . إنه — كما رأى فورستر — كالمت ؛ لا مقب له .

ومن الطريف حقاً أن يدخل المازني مع هيكل في حوار حاد حول معوقات ظهور رواية مصرية فينكر المازني أن تكون المرأة — أو الحب — هي السبب ، ويصف الزعم بأن الرواية يجب أن تدور على العاطفة بأنه « هستريا لا أكثر ولا أقل »^(٢) ثم يجده — المازني بالذات — لا يكاد يبارح موضوع الحب في رواياته بخاصة . ويعبر يحيى حتى عن ضيقه تجاه اختفاء المرأة من الحياة العامة ومن ثم من الروايات ، مما يجعل مجال الابتكار والتصوير محدوداً أمام القصص المصرية ، ويكشف عن خطر هذه الظاهرة بالنسبة لمسار الرواية المصرية ، « فلم يبق أمام المؤلفين — الذين يريدون أن تكون قصصهم واقعية — إلا أن يكتبوا قصصاً يدور معظمها حول بعض شخصيات غريبة ، وتقع القصة تحت خطر اعتبارها مجرد وصف أشخاص^(٣) » .

(١) السابق نفسه .

(٢) أنظر مقدمة روايته : إبراهيم الكاتب .

(٣) خطوات في النقد ص ١٦ .

ولكنه بطرح القضية للمناقشة مرة أخرى ، ويحاول أن يجد فيها ثغرة — وهو القانونى القديم — يدين منها القصاصين فيتساءل : « ولكن هل خرجت المرأة حقاً عن حياتنا ؟ أليس يكفى أن تفتح إحدى الجرائد فتجد ما لا يحصى من الحوادث التى يكون للمرأة أكبر الأثر فيها ؟ وإنما لا نريد الاتجاه للإباحية ولا قصر القصة التى تكون بطلتها امرأة ساقطة فاجرة ، ولا نريد من القصة أن تتم عن « حوادث المحافظة » ولكننا بعد هذا نصادم أينما ذهبنا بحوادث تثبت وجود سلطان المرأة ، وإن اختفت وراء الستار . ثم ماذا ؟ ألسنا شرقيين نعيش فى أجواء من الإحساس الرقيق والميل إلى التأثير السريع ؟ فأمام الأدب المصرى أن يكشف عن روح المرأة المصرية كما هى ، ولسنا نرضى أن يظل خالياً منها ، ونقرأ عنها فى أمثال يرلوتى وغيره ، وعلى فرض أن المرأة مخفية حقاً ، فليبين الأدب المصرى تأثير هذا الاختفاء على المجتمع وأخلاقه ، وهذه مهمة ليست قليلة الخطر^(١) . ويلاحظ أن بين رأى الأول — ليحيى حقى — ، لثانى ثلاث سنوات . ودوافع الحياة عديدة ، ومتشابكة ، وتستطيع أن تصنع ماثات من الروايات الناجعة ، لكنها — والحالة هذه — لا تحتاج إلى كاتب مبتدىء أو جيل محدث ليس وراءه تراث راسخ فى المجال الروائى ، ذلك أن المرأة ، وما يمكن أن تصنعه من تأثير إيجابى — لاسلبى — تسهل مهمة القاص على نحو ما أوضح فورستر . فلو حاول الروائى المصرى أن يصور أثر اختفاء العنصر النسائى — على حد تعبير حقى — على المجتمع لجاءت الرواية منطقية جافة مقتضبة ، تفتقد الحيوية والعمق والتنوع بسبب من ضعف التناول الفنى وسطحية التحليل الذى لا يستطيعه غير الراسخين فى هذا المضمار ، ولا يطفى على هذا الضعف

(١) السابق ص ٦٠ ، ٦١ .

إلا التفتى بالمواطن أو وصفها .

وقد ضاعف من مشكلة اختفاء المرأة من المجتمع المتحرك العامل ، أنها في محبسها كانت وراء جدران أخرى مرئية بوضوح لهذا الجيل الرائد ، هي جدران الجهل . لم تكن نسبة القارئ تمثل قدرا معقولا لتشجيع الرواية والإقبال عليها والاهتمام بها ، على نحو ما كان يجد « ريتشاردسون » من نساء مجتمعه ، فكان هذا حافزا من حوافز التصاقه بالواقع الاجتماعي لقارئاته ، ومحاولة التعبير عن مشكلة تشغل بال العدد الوفير منهن .

إننا وقد نظرنا إلى المرأة من زاوية واحدة — هي زاوية الاهتمام بها في ذاتها — لانكون قد اكتشفنا بعدُ العلاقة بين مكانة المرأة الاجتماعية وظهور الرواية الفنية ذات الطابع الواقعي . سنستعير مرة أخرى تجربة الذين سبقونا في هذا المضمار ، وننظر إلى هذا الموضوع من خلال رؤية « إيان وات » ، وتعليقه لاكتشاف الرواية الإنجليزية في منتصف القرن الثامن عشر لدنيا الواقع وقربها منه ، ورفضها الأسلوب الكلاسيكي المصنوع ، والاستغراق الرومانسي بمخاطراته المبالغية أو مواطنه السرفة . فقد ربطت مدام دي ستال حقيقة أن القدماء لم يكن لديهم روايات بحقيقة أخرى هي انحطاط المكانة الاجتماعية للمرأة ، فالجتماع الكلاسيكي يعطى أهمية قليلة نسبيا للعلاقات العاطفية بين الرجال والنساء ، وإنها لحقيقة مؤكدة أن اليونان والرومان الكلاسيكيين كانوا يعرفون القليل عن الحب الرومانسي في عرفنا ، والحياة العاطفية عامة لم تنل شيئا من الاهتمام أو القبول الذي نناله في حياتنا الحديثة ، وفي أدبنا (١) ... وفكرة أن الحب بين الجنسين يعتبر القيمة السامية للحياة على الأرض ، استقرت بظهور حب العذريين في القرن

الحادى عشر ... والحب العذرى على أى حال لا يستطيع بمفرده إعداد نوع العقدة التركيبية البنائية التى تتطلبها الرواية ، إنه فى الأصل أحلام فراغ ابتدع إمتاع السيدة النبيلة ... إنه يخص مجتمعا يعيش فى فراغ وفى جو عاطفى حيث يوجد الفرد والعالم الخارجى بقوانينه الفعالة وعقوباته الدينية . . . وكنتيجة لذلك فإن ألوان الأدب التى عاجلت الحياة اليومية فى العصور الوسطى لم تلق الاهتمام إلى الحب العذرى، وصورت النساء كجنس يوصف بالطمع الشهوانى ، بينما - فى الناحية الأخرى - نجد كتاب وشعراء الرومانسية الذين هالجوا الحب العذرى يصورون شخصياتهم كمخلوقات ملائكية ... ولهذا فإنه فى الرومانسية بينما يساعد الحب العذرى على إعداد البداية والنهاية التقليدية ، نجد أن متعة السرد الرئيسية تكمن فى العوائق التى يتغلب عليها النبل من أجل سيدته ، وليس فى تطور علاقة الحب نفسها ^(١) .

ليس مجرد وجود المرأة كافيا - إذاً - لخلق رواية واقعية - إنها موجودة قبل التعبير الفنى - ولكن مكانة المرأة الاجتماعية ، أو بتحديد أكثر: حرية المرأة وبخاصة فيما يتعلق بأمور الزواج والعمل هى التى تقرب الرواية من الواقع ، ولهذا لم تظهر فى ظل الكلاسيكية ، على حين ظلت فى فترة العواطف العذرية خاضعة لمنطق الفرسان فى المغامرة والإعلاء من شأن العاطفة والقسامى بها ، هذا فى الوقت الذى هبط فيه الأدب الشعبى بقيمة المرأة ، كما هبط بها القصص الشعبى فى أدبنا فغلب على هذا القصص الشعبى الطابع الهجائى للمرأة ، وغلب على قصص العذريين طابع المبالغة والمخاطرة ، حتى صارت متعة السرد الرئيسية تكمن فى العوائق التى يتغلب عليها الفارس الحب من أجل سيدته ، وليس فى تطور علاقة الحب نفسها .

(١) السابق ص ١٤١ .

وتربط الدكتور فاطمة موسى بين نشأة الرواية وظهور الطبقة الوسطى^(١)، وتعقب على ذلك بقولها : إن اقتران ظاهرة ما بظاهرة تاريخية أو اجتماعية معينة لا يمكن أن تثبت صحته إلا بتفصيل دقيق للظروف الخاصة بهذا الفن بالذات^(٢). ومع هذا فاقتران الظواهر وتبادلها التأثير والتأثر أمر مشهود وتعليل مقبول. وخلاصة القول أن الرواية الفنية، وهى الرواية ذات الطابع الواقعى، وجدت حين كسبت المرأة قيمة خاصة واعترف بحقها فى الحب، وصارت اجتماعياً تتمتع بمكانة قريبة — إن لم تكن مساوية — لمكانة الرجل. وليس من قبيل المصادفة أن أول رواية استحدثت هذا الاسم « بامبلا » قامت على قصة حب فى رسائل يتبادلها سيد مع خادم فى بيت والدته، يريد لها كما ينظر إليها من عل، وتريده كما تنظر إليه فى مستوى واحد معه؛ تريده زوجاً كما كانت « جوزيف أندروز » تقوم على عكس مشكلة بامبلا، حيث تحاول امرأة إغواء رجل دونها مكانة، وفى استعارة اسم « يوسف » كفاية.

والظاهرة — على أى حال — أعظم وأكثر تشعباً من أن ترد إلى حامل واحد، وبهذا يمكن أن نقول : إن المرأة فى المجتمع الإنجليزى كانت قد أخذت مكانها وحريتها بفضل التطور الصناعى، ونمو الطبقة المتوسطة أيضاً. وكذلك ليس من قبيل المصادفة أن أول رواية عربية استحدثت هذا الاسم قامت للدفاع عن حق المرأة فى الحب، ولتتهم المجتمع بظلم النساء، بل يراها البعض

(١) وقد سبق «كتل» إلى هذا رأى . انظر :

An Introduction to the English Novel, P: 23

ونضيف إلى ذلك اتساع القاعدة القارئة من النساء خاصة .

(٢) بين أدبين ص ١٤ .

ترديداً لآراء قاسم أمين ودعوته لتحرير المرأة^(١) . وإذا كان « إيانوات » حاول أن يربط بين تاريخ الرواية الإنجليزية وتاريخ العلاقة بين الرجل والمرأة، وتصور الرجل للمرأة في ذلك المجتمع ، فإننا وبغير تعسف إذا ألقينا على فننا الروائي نظرة ، سنجد أنه يجرى مع المنطق نفسه إل حد بعيد .
وربما يحسن أن نختم هذه اللوحة السريعة عن دور المرأة في نشأة الرواية الفنية، وأثر ذلك في القرب من الواقع، واختفاء رواية المغامرات والإسراف العاطفي، نختمها بعبارة لتوفيق الحكيم تؤكد نظرنا ، كما تضعنا مباشرة أمام مشكلة أخرى كان لابد أن تذلل قبل ظهور رواية واقعية بالمعنى الحقيقي . يقول الحكيم: إن سفور المرأة في مصر قد سبق سفور الأديب، من أجل هذا نرى أن جانباً كبيراً من أدبنا الحديث ما زال أدباً « حبيساً » تفوح منه رائحة الحجر المغلفة ، أدب صناعة، أدب « علب محفوظ » من التعبيرات المستعارة والأساليب والدراسات المستخرجة من خزائن الأقدمين^(٢) .

(٤)

لقد مثلت هذه « التعبيرات المستعارة ، والأساليب المستخرجة من خزائن الأقدمين » عقبة لا يستهان بها أمام رواد الواقعية الأول ، ذلك أننا جبلنا على المبالغة في العناية بالأسلوب وتجميله، والإسراف في تنميقه بدرجة تحول بين التعبير — الذي يبدو غاية في ذاته — وإبراز ما يتضمن من أغراض وما يصور من مشاعر . والحق أن الأديب الصادق — والصدق هنا بمعناه الفني لا الأخلاقي —

(١) الدكتور شوقي ضيف : الأدب العربي المعاصر في مصر ص ٢٣٩ .

(٢) تحت الصباح الأخضر ص ١٠٥ .

سيكون مشغولاً عن تصيد هذا البهرج الزائف الذي يشغل به كاهل لفته . ولكن مشكلة التعبير تتعدى — أو هي تعدت بالفعل — الوقوف عند حد التقصر — في مقابل البساطة — إلى لغة الكتابة ، وهل تكون الفصحى أو العامية ، إلى الخط الذي تكتب به وهل يكون العربي أو اللاتيني ؟ وإن كانت هذه الأخيرة لا تتصل بموضوعنا ، فضلاً عن إصرافها في الشذوذ ، ومجاوبتها لمنطق التاريخ ومنطق اللغة في ذاته ، وقلة المنادين بذلك . لم تكن اللغة العربية شيئاً يذكر مع تأسيس الدولة الحديثة ، فقد كانت هذه الدولة ذات طابع حربي ، وكانت الرياسة والأعوان من غير المصريين دائماً وغير العرب غالباً ، وبائدة اللغة من البعثات جاءت عرضاً حين عادت هذه البعثات وبدأت حركة ترجمة نشطة ، ما لبثت أن توقفت مع ركود الدولة ، حين ولى أمورها عباس الأول ، ولكن النشاط ما لبث أن عاد مع « إسماعيل » الذي أراد أن يمنح مصر رداء أوريباً ، فازدهر المسرح وتعددت الصحف ، وأهم من ذلك عرفت الدواوين بعد أن كانت تركية اللغة ، وكان الهدف السيامي وراء تلك الخطوة الاستقلالية عن الباب العالي . فظروف المرحلة كلها كانت تسمح بل تدفع إلى وجود أمثال فارس الشدياق — وبخاصة بعد نزول « الأفغانى » إلى مصر — الذي سخر من لغة عصره الأدبية سخرية مرة ، وصب غضبه على السجع بخاصة ، واعتبره كالرجل من خشب بالنسبة إلى الماشى ، من بوكأ عليه ضاقت أمامه مذاهب القول ، وحله معاني لم يردّها وقوافي لا يرتضيها ^(١) .

(١) الساق على الساق ص ٧٤ وقد تجاوز جهده في التجديد بعامه جانب اللغة إلى وضعه هذا الكتاب على صورة قصصية وتبريده شخصية الفارياق ، كما تضمن الكتاب بعض المقامات . انظر « أحمد فارس الشدياق » لمحمد عبد الغنى حسن ص ١٢٩ والمراجع المذكورة بها .

وفي مجال التحدث عن أسلوب نثرى يستطيع أن يكون وعاء أو شكلا
لصور واقعية ، ليس من السهل أن نتجاهل عبد الله نديم ؛ ذلك الذى منح
الثورة العربية بقدر مامنحته ، وأسماء الصحف التى أشرف عليها تعكس موقفه
من مشكلة لغة التعبير ، فهناك فى مرحلة الإعداد للثورة « التنكيت والتبكيث »
حيث كان بحاجة إلى التأثير السريع فى الطبقات الشعبية وإعدادها لقبول المخاطرة
والتحدى، ثم كانت « الطائف » وهى أرقى لغة ، لسان حال الثورة، أما بعد الثورة
فقد صار « الأستاذ » وسيلته المتحفظة والمائلة للإرشاد والتأثير العميق. وقد كانت
جرأته مائلة فى اختيار لغة ساذجة عامة - أو قريبة منها - فى تلك الصور الفنية
أو المشاهد - التى يمكن أن تسمى قصصا قصيرة على سبيل التجوز - والتى
كان ينشرها فى « التنكيت » فى قالب حوارى بين زعيط ومعيط، يعتمبها
« الناصح » بلغة مصنوعة نوعاً - ليركز العبرة فى الحدث. ولا نشك فى أن القاضى
محمد عثمان جلال فى ترجمته لأمثال لافونتين وكوميديات مولير وغيرها إلى
اللهجة العامية ، كان يكمل ما بدأه النديم . وإذا كان إيثار الأسلوب السهل
عند النديم بدافع ثورته فإن الحياة السياسية المصرية قد استمرت كقوة
محركة على ذات الطريق ، فمن الحق ملاحظه الدكتور طه حسين من أن
الخصومات السياسية قد يسرت اللغة تيسيرا غريبا ، ومنحت العقول حدة رائعة
ونفاذا بديما ، وأحدثت أو أحييت فى النثر العربى فن الهجاء^(١) ولا نستطيع
أن نفصل صلة الهجاء السياسى بالتيار الواقعى الروائى فى مصر ، والمرحلة الواقعية
فى أدب نجيب محفوظ الروائى تقدم خير دليل على ذلك ، ومن قبله محاولة
عادل كامل وأحمد زكى مخلوف ، كما سنرى هذا فى مكانه والجدير بالملاحظة

(١) أنور الجندى : المحافظة والتجديد فى النثر العربى المعاصر ص ٣٩٨ .

هنا أن النديم و عثمان جلال في استعمالهما للعامية لم يتعصبا لهذا الاستعمال بل لم يحتجأ له بقدر ما اعتذرا عنه ، بأنهما مدفوعان إلى ذلك لتقريب المعاني إلى العامة .

لكن هذه القضية ما لبثت أن وجدت من يدعو إليها ويحتج لها وبلتمس الأسانيد . وربما بدأ ذلك في ظل بعض الموجهين الأجانب لحركتنا التعليمية مثل « ولكوكس » ، ولكن لطفى السيد كان أول الداعين إلى تفصيح العامية على أساس من موقفه العام في الاعتزاز بالمصرية، ورغبته في امتيازها وإخصابها من خلال بناء داخلي وهو يرى أن العامية أكثر ثراء وحياة من اللغة الفصحى، وقد سمى دعوته : « تمصير اللغة العربية » ودعا إليها في الجريدة (١٩١٣) ، وحينئذ أن العربية واسعة في القاموس ضيقة في الاستعمال، « ولا أراى أعرف سببا لمجر المؤلف المشهور إلى انتكار غيره إلا حب الإغراب »^(١). وقد شبت على أثر ذلك معركة تذكر بتلك المعارك التي عرفنا عنها نبذه فيما سبق. ويمكن أن نرصد حولها هذه الاتجاهات : أولا هذا الاتجاه الشاذ الذى يدعو إلى ترك اللغة العربية تركا تاما واستعمال لغة أخرى . وقد حمل لواء هذا رأى سلامة موسى^(٢) ، وكتاباته حول قضايا اللغة لا تدل على فهم أصيل لتاريخ العربية أو منطق التطور اللغوى العام ، مما جعله عرضة للتخبط ومحلا للاتهام . والجزء الوحيد الذى أثمر من دعوته هو حملته على الإغراب والتفعر، وقد جعل من « الرافى » هدفا لتجريحه، وسخر من أسلوبه وسمى هذا الأسلوب بالمطهم ذى المعانى الجوفاء^(٣). ويجرى في تيار هذه الدعوة — وإن كان أقل مغالاة — عبد العزيز فهمي الذى دعا في

(١) الدكتور نعامت فؤاد: قم أدبية ص ٤٤ ، أنور الجندي: المعارك الأدبية ص ٧٤ .

(٢) انظر : البلاغة المصرية ص ٢٣ .

(٣) سلامة موسى: الأدب للشعب ص ٣١ .

تقرير رفعه إلى الجمع اللغوي لاستبدال الحروف اللاتينية بالحروف العربية كما فعلت تركيا. والدعوتان كلتاهما لم يتحقق لهما أى قدر من النجاح. أما الاتجاه الثانى الذى لم يكن أقل إخفاقا فهو ذلك الاتجاه الذى مازال يعبد اللغة ويعتبرها غاية فى ذاتها ولا يتصورها إلا فى وشيها وحليها كما عهدت فى عصور الضعف ، ويمثل هذا الاتجاه ناصيف اليازجى فى « مجمع البحرين » وكذلك شكيب أرسلان ، وفى مصر يمثلهم محمد توفيق البكرى ومصطفى صادق الرافعى لحد ما ، وآخر تأثير له نستطيع أن نلمس بعضه عند محمد سعيد العريان . أما الاتجاه الذى ساد واستقر ، لأنه مع التطور المقبول فهو اتجاه الدعوة إلى الصدق والبساطة فى التعبير ، حمل لواءها هيكىل متطورا بدعوة رائده لطفى السيد إلى تفصيح العامية ، وطبقها فى روايته الأولى « زينب » ، وأقره طه حسين وكان « الأيام » ، أول نتاجه الفنى ، معجزة أسلوبية . وإذا كان هيكىل قد رخص لنفسه فى استعمال كلمات عامية فإنه كان حريصا على استدامة الأسلوب الفصيح فى صورته الموروثة « لتبقى حياة اللغة متصلة على العصور » .

ويبدو أن المنفلوطى أراد أن يسهم فى المعركة حين احتدمت فى أعقاب ثورة ١٩١٩ فحمل على الأساليب العجمية المتأثرة باللغات الأجنبية ، وحاول أن يضع تعريفا للبيان ، فجعل اللغة مجرد أداة توصيل « بين متكلم يفهم وسامع يفهم ، وبمقدار تلك الصلة من القوة والضعف تكون منزلة الكاتب من العلو والإسفاف »^(١) . وسنطرح جانبا مدى تحقق هذا الإدراك النظرى فى أدب المنفلوطى ، وإن كنا سنجدده محققا فى فئة عريضة من أدباء جيله ، ويمكن أن

(١) النظرات ج ٢ ص ٤ .

يقال بإجمال : إن المنفلوطى قد فهم الصدق والبساطة فى حدود هجر الكلمات الغريبة والثر كيب الغامضة ، ولم يظن إلى ما يحتمه الصدق من الاقتصاد فى التعبير ، ودقة فى اختيار اللفظ ، ومعاناة فى الوصف والإحساس . فالذى لانشك فيه أن قضية التجديد اللغوى لم تكن تجمد أساسها فى محاربة الألفاظ المعجمة التى فقدت الحياة وحسب ، وإنما تتجاوز ذلك إلى التعبيرات الغامضة ، والأساليب الفضاضة البعيدة عن الدقة والتحديد . وتلك هى نقطة الضعف فى لغة المنفلوطى بخاصة التى استوجبت نقد المازنى فى « الديوان » ، فيعلق على قول أحدهم بأن فى أسلوب المنفلوطى « حلاوة » بأنه لو قال فيه « نعمة » لكان أقرب للصواب ولو قال « أنوثة » لأصاب الحز . ويقول عن المنفلوطى وكتاباته : إنه ذاهب مذهب التخفى فى كتابته ، ملفق مستحيل التفيقات ، وأنه يعالج التأثير بالتطرى ، والرخاوة فى العاطفة المتكلفة والإحساس المصطنع وبالفلو والتأكيد فى صوغ الكلام^(١) .

وعلى الطرف الآخر سنجد « العقاد » ينكر على ميخائيل نعيمة فى مقدمة غرباله تريدده لقول جبران : لك لفتك ولى لفتى . وينكر عليه دعوته إلى إطلاق الحرب فى الاشتقاق والتصريف وعدم الوقوف عند الصيغ المسموعة والمقيسة . وقد اعتمد رد العقاد على حجة مستمدة من طبائع اللغات ، وهى أنها تشتمل على عناصر ثابتة وعناصر تقبل التطور ، والجانب القاعدى من العناصر التى لا يجوز العبث بها بدعوى تطويرها . وموقف نعيمة يختلف اختلافا جوهريا عن موقف المازنى الذى أباح لنفسه استعمال كلمات شائعة فى عاميتنا ، وكان الظن أنها غير صحيحة ، ولكنه يبحثه كشف عن أصلها فى

(١) الديوان ج ٢ ص ٧ وما بعدها .

العربية ، فلم يجد — على ما قال — مسوغا لهجر هذا الصحيح المأنوس إلى الحوشى أو غير المؤلف أو النابى ، ومادامت اللفظة قد استطاعت أن تحيا على السنة الناس فإنها أحق بالاستعمال من أخرى عجزت عن الحياة فدفنت فى المعجمات ، وفى اللغة — كما فى الأحياء — يبقى الأصلح لا الذى يظنه المتحدلقون الأفسح ، وليس المعول فى الفصاحة على القدم ، بل على الوفاء بحاجة التعبير بالقوة المطلوبة أو الجلال المنشود ، وسهولة التلقف للمعنى وسرعة التأثير به .

وإننا لنلاحظ اليوم — ويبدو أننا سنظل لفترة أخرى مقبلة نلاحظ — أن الرأى يختلف حول مدلول الصدق والبساطة ، وسيظل الانقسام قائما فى لغة التعبير الأدبى ، وإذا كان هذا الازدواج اللغوى قد أدى إلى وجود ترائين متميزين ، فاستتبع ذلك تبللا فى تصوير الشاعر والتجارب ، ولعل مانشكو منه وهو بعد الأدب عن الحياة إنما يرجع إلى هذا التبليل ؛ فإننا نربط ظهور الرواية الواقعية باكتشاف الأسلوب الصادق والأصيل فى معناه السليم ، ذلك الأسلوب الذى يستطيع أن يحمل التجربة ويؤديها على ما هى عليه فى الخارج دون أن يمر بالمعاجم اللغوية ، فينبش فى طياتها عن الغموض أو الزينة السطحية ، أو يمر بالخيال الثائر فيثقله بالمبارات المبهمة والمعانى الضبابية — ، ولم يكن مقدرا للرواية الواقعية أن تظهر قبل ذلك بأى حال ، لأنها — وبعبارة موجزة — لو استعملت غير تلك اللغة فإنها ستخرج من حظيرة الواقعية ، فهذا الاستعمال يفقدها أول مقومات الفن الواقعى .

(٥)

وإذا كنا لا نريد أن تثقل كاهل هذه الدراسة بالأرقام ، فإنه لا مفر من أن نعترف مثلا أن ميزانية التعليم سنة ١٨٦٥ لم تزد عن اثنين وتسعين ألف جنيه ،

وأن ازدياد المدارس الابتدائية في عهد إسماعيل إلى خمسين مدرسة ، كان يعد من علامات الازدهار . ومما هو جدير بالملاحظة أن المدارس الأجنبية في الفترة ذاتها بلغت سبعين مدرسة ، وقد استطاعت هذه المدارس الأجنبية أن تكسب رضا الحكومة ومساعدتها ، وأن تجذب إليها بعض أهل البلاد^(١) . وهذا الإحصاء يؤكد أن الازدهار في التعليم كان نسبيا ، وأن الكثرة الغالبة كانت مازال وراء أستار الأمية . ويؤكد من وجه آخر أن الازدهار قد ارتبط بازدياد واجبة نظام التعليم في مصر ، مما كان مصدرا دائما لقلق المثقف المصري ، فهناك العائدون من البعثات ، ومتخرجو المدارس الأجنبية ، وإلى جانبهم نجد متخرجي الأزهر والمعاهد الدينية . ومن الطبيعي أن يحدث الاحتكاك بين الفريقين ، وأن يستمسك كل فريق بنهجه ، مع المغالاة والإنكار اللذين يحددتهما التصدي للمشكلات العامة .

وإذا عرفنا — إلى جانب هذه الصورة للتعليم — أن أول مطبعة عربية — غير مطبعة الحملة — أنشئت سنة ١٨٢٠ ، وأن أول مصنع للورق أنشئ سنة ١٨٣٥ ، وأن أغراض الترجمة ظلت وإلى منتصف القرن التاسع عشر محصورة في نقل العلوم أو كتب السياحة والحكم ، وأنها لم تهدف لتحقيق المثل الأعلى لمثل هذه الحركة ، وهو نشر الثقافة العامة بين الشعب^(٢) ، إذا عرفنا ذلك فقد أوشكت أن تكتمل أماننا صورة التعليم وحدود انتشاره وطبيعته .

ومن الحق أن بعض أعضاء البعثات كان من المصريين — أو الفلاحين ،

(١) الدكتور ماهر حسن فهمي : حركة البعث في الشعر العربي الحديث ص ٩٨ .

(٢) دكتور جمال الدين الشيال : تاريخ الترجمة والحركة الثقافية ص ١٩٥-٢٠٥ .

كما كانوا يدعونهم — مثل رفاعة وعلى مبارك . ولكن وجهة المثقف العائد من البعثة أو الذى ارتقى بثقافته، لم تكن دائماً شعبية وثورية ، كما نجدتها عند هذين الرائدین ، ربما لإيمانه بتميزه ، أو بأساً من القدرة على التفسير أمام المتناقضات الاجتماعية الضخمة التى يصدم بها . وإلى فترة متأخرة نجد دلائل هذه العزلة .

وليس عبثاً أن ثبت تاريخ أول مطبعة ، وأول مصنع للورق . وسنضيف إلى ذلك أنه وإلى السنة التى تقف عندها هذه الدراسة (١٩٥٢) ، وعلى الرغم من بلوغ عدد التلاميذ فى مختلف المراحل أكثر من مليون ونصف بين بنين وبنات ، قدل الإحصاءات على أن الألف من البشر يخصهم ٢٥ صحيفة و ٢٩ مذياعاً وتسعة أعشار من الكيلوجرام من الورق^(١) . وهذه الإحصائية لها مدلولها (الفنى) ، فإن انتشار الصحافة كان أساساً جوهرياً من أسس ازدهار الأسلوب الواقعى ، فضلاً عن تطلب الكتابة الصحفية للغة السهلة الدقيقة ، فإنها أيضاً تعين على الوصف الظاهرى والواقعى بأقل درجات التدخل من الكاتب . لكنها من وجه آخر تشير إلى تخلف المجتمع ، واتساع الفجوة فى المستوى الاقتصادى بين الطبقات . ولسنا بحاجة إلى إحصاءات الملكية الزراعية ، ويكفى أن نعرف أن نسبة سكان الحضر إلى مجموع السكان سنة ١٩٢٧ بلغت ٢٣ ٪ ، ارتفعت إلى ٣٢ ٪ سنة ١٩٥٢ ، والغالبية العظمى ما تزال تظن القرى والعزب . فلا نمجب أن تكون القوة العاملة فى الزراعة تمثل القدر الأضخم فى عددها وإلى اليوم^(٢) . والمقاييس الدولية تسمى الدول التى تتوزع طاقاتها على هذا النحو دولاً متخلفة اقتصادياً ، لأن دخل العامل الزراعى يقل دائماً عن العامل الصناعى .

(١) الدكتور أحمد الحشاب : سكان المجتمع العربى ص ٤٠٣

(٢) السابق ص ٣٤٥ ، ٣٩٠ ، ٣٩١

وعلى الرغم من عراقة بعض الصناعات في البيئة المصرية ، فإنها لم تنل حتها من الرعاية مع تأسيس مصر الحديثة . وتشير المصادر إلى سوء إدارة المصانع ، وتخفيض أجور العمال كوسيلة لزيادة الأرباح ، وعدم انتظام صرف الأجور^(١) ، ومع ذلك فقد انهارت الصناعات بعد عهد محمد علي ، وظلت في تدهورها إلى أن قامت الحرب العالمية الأولى ، التي اعتبرت (تعريف) مؤقتة حامية للإنتاج المحلي ، حين قضت الحرب على سياسة الباب المفتوح ، التي مكنت للصناعات الوافدة ، فقضت على الصناعة الوطنية ، فنهبت الحرب الأذهان ، وتوالت الدعوات لحماية الاقتصاد القومي ، فشكلت « لجنة التجارة والصناعة » سنة ١٩١٧ ، وتكون الاتحاد المصري للصناعات سنة ١٩٢٢ ، وأنشئ بنك مصر سنة ١٩٢٠ ، وتكونت أول نقابة عمالية سنة ١٩٢٤^(٢) .

كان من أثر ذلك اتساع الفجوة بين الطبقات ، وكان من أثره تأخر الواقعية كأسلوت فني في الرواية العربية ، ليس بالاستناد إلى القول بأن الرواية فن برجوازي وأنها نشأت لتعبر عن الطبقة الوسطى بصفة خاصة ، وحسب . وإنما أيضاً لأن التخلف الاقتصادي ، وتبدد جهد الأكترية في مجرد الحفاظ على الرمز ، لا يجعلها في وضع يتيح لها التلقت حولها لاجتناء ثمرات الذهن أو الفن . وربما لم يؤثر تاريخياً نهوض الفن الروائي الواقعي للتعبير عن الطبقة الدنيا من المجتمع في غير روسيا القيصرية ، تلك التي انقسمت إلى نبلاء وإقطاعيين في جانب ، وأقنان في جانب آخر . وكان « جوجول » على وجه الخصوص ، وفي رائعته « النفوس

(١) الدكتور على الجرتلي : تاريخ الصناعة في مصر ص ١٣٥ — ١٤٠

(٢) الدكتور محمد إبراهيم حسن : دراسات في سكان الوطن العربي

الميتة « معبراً عن الكثرة المضمومة . وإذا طرحنا السؤال : ولماذا لم تلد يثتتنا الأديب الذى يتبنى فى فترة مبكرة قضايا الكثرة المضمومة ؟ كان الجواب : لقد ولدته ... إنه عبدالله النديم . ولكن إخفاق الثورة قضى على النبتة الأولى ، ثم تغيرت أوضاع المثقفين فى ظل الاحتلال ، كما يئنا . وقد احتاج الأمر إلى ثورة أخرى ، فكانت ثورة ١٩١٩ ، التى أظهرت تماسك الطبقة الوسطى من جديد ، وطموح الطبقة الشعبية ، وجعلت المثقف المصرى يفكر بطريقة مختلفة ، وهذا حديث لا بد أن نعود إليه .

الفصل الثاني

البيئة الأدبية نبشّر بالرواية الواقعية

بتمثل هذا التبشير في جهود كتاب المقامة الحديثة ، وفي اقتراب الرواية الرومانسية من الواقع الاجتماعي ، وفي محاولات كتاب الرواية التاريخية تجاوز الجوانب التاريخية إلى الإيماء بطبائع مجتمعاتهم المعاصرة ومشكلاته . ويجب أن نلاحظ منذ البدء أن جهود كتاب المقامة قد توقفت تماما قبل تأسيس الحركة الواقعية الأولى في أعقاب ثورة ١٩١٩ ، على حين استمرت الرواية الرومانسية والرواية التاريخية موازية لجهود الواقعيين ولكن على قلة نسبية ، وأصبحت بالأحرى لا تمثل مرحلة تاريخية بقدر ما تمثل مرحلة خاصة يجتازها الكاتب الناشئ قبل أن يستقر على منهجه الخاص . يمكن أن يقال بشيء من التحفظ : « المرحلة الرومانسية » كما يمكن حصرها فيما بين الحربين ، ولكن حتى هذه الفترة نفسها شهدت كتابة أعمال واقعية جادة ، بل إن الحركة الواقعية المؤسسة في الرواية العربية تنتمي إلى تلك المرحلة ذاتها تاريخيا .

١ - المضمون الاجتماعي للمقامات الحديثة

انطلاقا من الاهتمام بالواقع الموضوعي ، الذي اعتبرناه خطوة نحو الواقعية ، نتوقف عند فن المقامة الحديثة ، لا بقصد التأريخ له ، أو وضعه في التيار الروائي العام ، وإنما باعتباره أول دعوة فنية إلى تصوير المجتمع المعاصر من خلال حقيقة موضوعية ، وموقف نقدي ، كان لهما فضل تسهيد الأرض أمام الدعوة الصريحة -

التي ظهرت فيما بعد - إلى اعتناق الواقعية مذهباً واتجاهاً في التفكير والتصوير والتعبير ، فليس من المصادفة أن يختار الدعاة لهذا الاتجاه اسم « مذهب الحقائق » .
قد تختلف حول القيمة الفنية للمقامات الحديثة باعتبارها شكلاً قريباً من الشكل الروائي في هيكله العام ، بل إن هناك من يرى - من خلال القول بأن الرواية فن عربي قديم - أننا إذا رفضنا الجود عند المفهوم الروائي كما استقر في الآداب الغربية ، سنعتبر المقامات الحديثة روايات ، على أساس أن المفهوم الروائي العربي الذي نحتكم إليه الآن قد تطور بدوره عن مفهوم سابق ، وما زال يتطور حتى اليوم . لن نقف مع هذا الفريق في مبالغته التي تقبل المناقشة^(١) .
ونرى أن نكتفي بالوقوف عند حدود ما قدمه فن المقامة من مفهوم اجتماعي ذي طابع نقدي ، ومن إطار مقبول لما فيه من التشويق . على أننا نسجل له قيمته التبشيرية في شق طريق الرواية التي تنزل إلى عامة الناس ، تصورهم أعماقاً وظاهراً ، وتعرض مشاكلهم ، وقد تتخذ منهم موقفاً حانياً أيضاً ، أو ساخراً أو قاسياً . . . لكنها على أي حال قد أحست بوجودهم ، وأفسحت لهم مجال فكر ، ولا نقول موطيء قدم ، في ثقافة العصر ذات الطابع الكلاسيكي التي تستعمل على عامة الناس فكراً ولغة ونصيراً .

يروى لنا الدكتور الراعي^(٢) ما سمعه من توفيق الحكيم من أن بعض الشفقيين على سمعة آل المويلحي ذهبوا إلى والد محمد المويلحي وشكوا

(١) يرى مجي حتى أن « المقامات » في عصرها خطوة منطقية إذ آثرت شكلاً موروثاً وموضوعاً معاصراً ، فكانت قنطرة مقبولة في ظروفها . انظر فجر القصة المصرية ص ١٩ .

(٢) دراسات في الرواية المصرية ص ١٠

له من أن ابنه يسير في طريق لآحمد مغبة المضي فيه ، بإنشاء كتاب يحمرى
محمرى أدب العوام . ألا يذكرنا هذا بموقف « ميكل » حين نوارى خلف
غلاف روايته الأولى فكتب عليه « بقلم : مصرى فلاح » حتى إذا امتد به العمر
واختلفت النظرة الاجتماعية إلى كتاب الرواية ، وإلى الفن ذاته ، أسفر عن نفسه ،
وراح فى المقدمة يفلسف هذا الرمز الذى اضطر إليه ؟ .

وحين يكون التحليل والتفصيل على أساس من التصوير الاجتماعى ذى
الطابع النقدى ، فإننا لن نجد فى قبضتنا سوى « حديث عيسى بن هشام »
ثم « ليالى سطيح » ، وقد سبقتهما محاولات قريبة : « مقامات المارستان »
لمحمد المهدي الحفناوى ، ويقلب عليها طابع قصص ألف ليلة وليلة ، من ميل
إلى المغامرة ، وتصوير النماذج الشاذة ، وإن اتخذت قالب المقامات . ويقارن
الدكتور شوكت ^(١) بين هذه المقامات وبين « دون كيشوت » على حين
يحتفظ الدكتور الراعى ^(٢) بهذه المقارنة لحديث عيسى بن هشام . أما « مجمع
البحرين » للشيخ ناصيف البازجي فهو على ما وصفه قسطنطين الحصى ^(٣)
آية من آيات الفصاحة ، جمع فيه مؤلفه متفرقات وشوارد يحتاج الأديب إلى التفتيش
عنها فى مائة كتاب من كتب الأدب . ويراها الدكتور شوقي ضيف ^(٤) .
أقرب المقامات الحديثة إلى للمقامات القديمة ، لغة وأسلوباً ، وإن اشتمل على إضافات
محدودة . ويبالغ محمد يوسف نجم حين يجعله أنضج المحاولات فى بابهِ ^(٥) ،

(١) الفن القصصى ص ٢٣ .

(٢) دراسات فى الرواية المصرية ص ١٢ .

(٣) منهل الورد فى علم الانتقاد ج ٢ ص ٩٤ ، ٩٥ .

(٤) « المقامة » من مجموعة فنون الأدب العربى . ص ٨٣ .

(٥) القصة فى الأدب العربى الحديث ص ١٢ ، ١٣ .

وتمضى المبالغة إلى الاستنتاج في ظنه أن كتابتها بلغة عربية صافية جزلة (١١) وإدارتها في جو عربي صريح، له مفزاه المقصود من رغبة في بث الشعور القومي في النفوس . ولا نظن أن التعر في اللغة من علامات القومية ، ولا قراءة يت من الشعر أو فقرة من النثر طردا وهكسا دون أن يتغير المعنى تدل على الجوالعربي الصريح، وأنها بذلك تدعو إلى إحياء التراث . ولن تدخل « القامة الفكرية » معنا أيضاً؛ لأن موضوعها على ليست له صبغة اجتماعية، ولأنها في جوهر فكرتها — مترجمة عن التركية^(١). وفي « ليالى الروح الحائر » — على حد تعبير « جب » نجد عبارته تبرز الأفكار التي يعبر عنها ، فالنقد الاجتماعي لم يكن المقصد الأول والأساسي ، ولذا ألحقه « جب » بالمدرسة السورية المتأمرة التي كانت تكتب الشعر المنشور ؛ فضلا عن أنه أشد التزاما بخطة المقامة القديمة^(٢) .

وفي مجال الحديث عن « عيسى بن هشام » يمكن أن نبدأ بأكثر الجوانب بساطة ، وهو الشكل الفني الذي اتخذته ، وقد اختلفت الآراء من حوله اختلافاً شديداً ، من حيث جدته وقيمه كإطار لفن يقبل النماء . والمستشرق « جب » يصفه بأنه كتاب مبتور مضطرب^(٣) ، ويأخذ على الكاتب أنه لم يعد الباشا ليضطلع في قبره ، بل يحدد في سياق الكتاب ما يشعر بأن الكاتب نسي المشهد الأول الذي استهل به قصته^(٤) ، ويردد مع محمود تيمور موافقا أن الكتاب

(١) على غلاف الطبعة الأولى التي نشرت سنة ١٨٩٨ : المقامة السنية في المملكة الباطنية، تريب عبد الله فكرى باشا .

(٢) دراسات في حضارة الإسلام ص ١١ ، ١٢ .

(٣) السابق ص ٣٤ .

(٤) السابق ص ٣٧٦ .

يفتقر إلى العناصر الأساسية في القصة^(١) وخاصة الحبكة والتطور . وقد نفضل هنا التحفظ على القول بأن الكتاب يفتقر إلى العناصر الأساسية في القصة ؛ فالقصة أكثر الأشكال الفنية الثرية مرونة ، بل إن مفهومها — من الناحية الاصطلاحية — مازال يتكون ، وإذا ما افتقد « عيسى بن هشام » وحدة الحدث فإنه قد تحقق له الكثير من عناصر عمل فني جيد ، و « جب » نفسه يصفه في مكان آخر بأنه أحسن ما عرفت الفترة من مقامات ، وأقربها إلى مفهوم القصة بالمعنى الصحيح^(٢) . ويصف الدكتور الراجي هذا الكتاب بأنه رواية فكاهية من النوع الذي يستخدم أرقى أنواع الفكاهة للوصول إلى غرضه^(٣) . وغرضه تعليمي في نظر بعض الباحثين^(٤) . وغرضه اجتماعي نقدي على الأرجح ، فهذا التتبع لمواطن الضعف والاضطراب في المجتمع ، والحمل عليها بالسخرية منها والدعوة إلى تغييرها ، لا يسلكه في عداد المعلمين بقدر ما يضعه بين رواد الإصلاح الاجتماعي . ثم يأتي التصوير الفني الذي جعله أداة لتحقيق هدفه لينفي عن كتابه صفة التعليم ، ويرى هذا الباحث أيضاً أن مجال المقارنة بين « الحديث » وبين القصة القصيرة أكثر اتساعاً من مقارنته بالرواية ، وسنخالفه هنا أيضاً — برغم اتفاقنا معه في القول بأن المؤلف لم يكن على مستوى من الإدراك الفني ، إذ أوحى

(١) من الطريف ما كشفه عباس خضر من تأثير شكل المقامة ولغتها في فن الرواية المترجمة مستشهداً بترجمة محمد عثمان جلال لرواية بول وفرجينى . انظر : القصة القصيرة في مصر ص ٢٣ .

(٢) دراسات في حضارة الاسلام ص ٣٧٥ .

(٣) دراسات في الرواية المصرية ص ١١ ، ١٢ .

(٤) الدكتور عبد المحسن بدر : تطور الرواية العربية ص ٦٧ .

فى الأسطر الأولى من الكتاب بأن ماسيأتى من أحداث ليست إلا حلماً ظهر له فى نومه ، ولكن الكتاب بعد ذلك لا يظهر عليه أى طابع مما يميز الأحلام فى فوضاها وعدم انتظامها ، وتدفق صورها التى لا يظهر عليها الإرتباط الواضح ، بل إن الكتاب يظهر عليه الطابع المناقض ، فى دقة تبويبه وتقسيمه وظهور هدف المؤلف وأفكاره بوضوح وترتيب^(١) .

وبعد « الحديث » بأكثر من نصف قرن كتب يحى حقى روايته « صح النوم » وفيها دقة التبويب والتقسيم ، وظهور هدف المؤلف وأفكاره بوضوح وترتيب، ولم يكن ذلك سبباً كافياً لاستبعادها كرواية ، وإن كانت تختلف عن « الحديث » فى كونها « حلم بقطعة » لا حلم نوم . ونرى أن اللغة المسجوعة فى « الحديث » قد أسهمت إلى حد كبير فى تأكيد نزعة التخيل والحلم ؛ فاللغة المنعمة تعين على الإيهام بأن ما نقرأ مجاف للواقع ، على نحو ما كان يفعل الكهان والعرافون . وهذه الملاحظة تثبتنا لنؤكد من وجه آخر أن « الحديث » أقرب إلى الرواية بهذه الرابطة، وإن بدت العلية فيها واهية غالباً بين الحوادث الجزئية داخل الإطار العام ، وبهذه الشخصيات الحية التى امتدت من البداية إلى النهاية، وبهذا التصادم الدائم بين « الماضى » الذى يمثل الباشا ، وقد قام ليناقش « الحاضر » الحساب ويحاول أن يحكم له أو عليه ، وهذا الحاضر المضطرب الذى لم يستقر . يمضى الصراع بنجاح من أول الكتاب إلى نهايته^(٢) .

(١) السابق ص ٧٠

(٢) يرى يحى حقى أن الرابطة بين فصول الكتاب مفقودة ، حتى أنه لا يضيرك أن تقف عند نهاية الفصل إذ يتم لك علم بموضوع معين . انظر : فجر القصة المصرية ص ١٩ .

وما يعيننا هنا أكثر هو الصورة الاجتماعية ، والموقف النقدي . وصورة مجتمع النصف الثانى من القرن التاسع عشر واضحة ومتميزة ، بقلقها واضطرابها الذى لم يستقر بعد ، هذا المجتمع الذى تتجاور به دوافع التجديد والتقليد للغرب ودعائه ، فى مقابل قوى أخرى محافظة ، تحرص على كل ما هو قديم وموروث وتنعصب له . وقد فهم المويلعى معنى « الشمول » فهما سطحياً ، حين ظن أنه لكي يصور « المجتمع » تصويراً ناقداً لابد وأن ينتقل بين فئانه ومواطنه ، وكأننا به وقد ظن أن « التمثيل » يجب أن يكون كاملاً ليتمكن من شرح أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، وأن يصف ماعليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعين اجتنابها ، والفضائل التى يجب التزامها ، إلى آخر ما قال فى مقدمة الكتاب ، ولم يكن قد بلغ المستوى الفنى الذى يهديه إلى إمكانية الوصول إلى الهدف ذاته من خلال الاهتمام بقطاع اجتماعى واحد ، بل من خلال الوقوف عند أسرة واحدة . وهنا — أمام هذا التنقل المستمر — نجد تأثير المقامة القديمة واضحاً ، بل هو أشد ملاحظاً وضوحاً — إلى جانب اللغة المصنوعة — على الكتاب^(١) .

وهكذا سنجرب مع « الباشا » ورقيقه قطاعات المجتمع مبتدئين من مقابر الإمام ، فوقف المكارين ، ليكون قسم البوليس أول ما نواجه من المجتمع المتغير ، ونمضى منه — ولأسباب واهية — إلى الحاكم بأنواعها ، والأطباء ، والمراقص ، ودور اللهو . وإذا عجز « الباشا » وصاحبه عن اقتحام قطاع

(١) يحمل الدكتور أحمد هيكى صلة « الحديث » بفن المقامة فى التسمية وغلبة السجع وتصور بعض جوانب البيئة الاجتماعية ، وعدم استمرار الشخصيات . أنظر كتابه : تطور الأدب الحديث فى مصر ص ١٩٥ ، ١٩٦ .

استقداً إلى صاحبتها من يمثله ، لتكون الشهادة على العصر كاملة ، فجاء «العمدة» من الريف ، ليكون صورة البقرة الحلوب الغافلة. منذ البداية سنجد المويلحي حريصاً على رصد التطور ، وإبراز ما تغير من نظام القاهرة وعلاقات مجتمعا ، بل ولغتها الاصطلاحية . ويجرى الحوار بين « الباشا » وعيسى على هذا النحو :

— اسمى عيسى بن هشام ، وعملى صناعة الأقلام .

— وأين دوانك يا معلم عيسى ودفترك ؟

— أنا لست من كتاب الحساب والديوان ، ولكنى من كتاب الإنشاء والبيان .

ويمضى المويلحي مع قطاعات المجتمع المختلفة ، فيرينا ما نعانى من اضطراب وتقلل ، فى الفصل الذى عنون له بـ « الأعيان والتجار » فكاد نرى التبرم وعدم الرضا فى كل نفس : «أسائق أنا أم سقا » ، «أبواب أنا أم خصى» « أفراش الدار أنا أم ابن صاحبها » . ولا يفوته أن يلحظ انتشار الأجانب الأوربيين كسياح فى البلاد، وتباهى أبناء الطبقة المتوسطة بإنشاء علاقات معهم، ولو كانت مؤقتة وفى ظروف غير طبيعية ، استملاء على الأقران ، وتظاهراً بالقرب ممن يتفوق عليهم . ويتخذ الكاتب موقفاً حاداً وساخراً ممن يدعون الأجانب إلى حفلات الزواج على الرغم من عدم وجود صلة بين الداعي والمدعو، ويرفع من شأن تقاليد الآباء والأجداد .

ولكن هل وقف « المويلحي » ضد كل ما هو قادم من الغرب ؟ كلا ، وإن كان يميل إلى المحافظة كراهة التقليد الذى لا ينبعث عن حاجة حقيقية . ويبدو أن هذا رأى كان السائد لدى القلة المثقفة من أبناء الطبقة الوسطى ،

وليس من سبق الحوادث أن نقول إنه كان رأى حافظ ابراهيم في « ليالى سطيح » ، وقد كان قدوم « العمدة » من الريف وسقوطه غنيمة باردة في يد الخليع والسمسار ، وطوافه بين الحديقة والمطعم والحان والمرقص ومحال الرهن والملمى ، كان فرصة لمهاجمة التقليد غير الواعى لكل ماهو في الغرب من نظم الحياة ، كما كانت الصفحات الثمانون فرصة المويلحى لتقديم أكثر شخصياته حركة وحياة وانفعالا ، وأكثر مشاهد كتابه تشويقاً وطرافة .

وعرض مشكلات الواقع المعاصر هو ما اتجه إليه حافظ ابراهيم في « ليالى سطيح » . وقد اختار لكتابته شكلاً يقربه من فن المقامة ، فالراوى والمشاهد المتواليه واللهجة الخطابية واللغة التقريرية التى قليلا ما تجنح إلى التصوير تجعله أكثر قربا من المقامات . وقد بدأ حافظ أيضاً من مشهد خيالى ، إذ نجد « ابن النيل » — وهو المؤلف — يضيق بالناس وبالحياة ، ويشكو حتى بسأم الشكوى ، فيردد مع الشاعر :

عوى القذئب فاستأنست للذئب إذ عوى وصوت إنسان فكدت أطيّر

وهنا يلتقى — وعلى شاطئ النيل — « سطيح » الكاهن الجاهل^(١) دون أسباب تبرر هذا اللقاء ، إلا أنه يحدث « ابن النيل » ، ويدعوه إلى لقائه كل مساء إذا ما ظهر سهيل في السماء . وعلى مدار ست ليال يذهب ابن النيل ، مصطحباً كل ليلة شخصاً ، له مشكلة ذات وجه اجتماعى واضح . في الليلة الثانية — يصطحب قاسم أمين ، ولا يدعه « ابن النيل » حتى يسمعه رأيه في مشكلة العصر ، « الحجاب » ، وهو رأى حافظ ابراهيم

(١) لا يجزم عبد الرحمن صدقى في المقدمة (طبعة الدار القومية) بوجود كاهن يدعى سطيحا أنظر ص ١٤٤ .

إذ يعترف بأن السفر حق ولكن يجب إنكاره . وأكثر منه تحرراً هذا الهروب الذي عبر عنه شوقي في « صدامح باملك الكنار » . وفي الليلة الثانية أيضا يعرض للتوتر السائد بين المصريين والمهاجرين السوريين ، ويمجد معمر وسوريا ، وفي الليلة الثالثة يهاجم الامتيازات الأجنبية ، ويراهما حيلة إنجليزية ، وهكذا حتى يموت « سطيح » عقب الليلة السادسة ، ويأتى ولده ليتم الحديث في استطراد طويل يعرض فيه لمعنى الحرية ، ومكانة « شوقي » وشعره ، واللغة العربية ومحنها على يد كتاب الأساليب الأعجمية ، إلى غير ذلك من مشكلات مستجدة ، ورأيه فيها يميل إلى المحافظة ، كما قدمنا ، ونظراته الاجتماعية لا تخطئها العين في « الليالى » ، وهو يحاول أن يضع أمامنا قطب النصف ، فيسخر من الشعوذة ومشايخ الطرق الصوفية ، وله في ذلك شعر أيضاً ، ويلوم عامة المتعلمين من المصريين في إقبالهم وحرصهم على وظائف الحكومة ، ويدعو إلى نوع جديد من التعليم وتأسيس الجامعة ، كما نقد الصحافة المنحرفة ، وله مواقف « فنية » من اللغة العربية ، وينعى على هادميةا في الكتابات الضعيفة ، كما يتخذ موقفاً — لم تكنه عليه قدرته الفنية — من قضية التجديد والتقليد في الشعر ، فهو يحلم بأن يفك قيود التقليد ، وأن يتنسم ربيع الشمال الوافدة بالتجديد من أوربا ، ولكنه فيما عدا موقفه الاجتماعى الواضح في شعره ، والذي يغلب عليه طابع التعاطف المستجدى — لم يستطع أن يقدم جديداً في هذا المجال .

ومع إجماع الباحثين على أن « ليالى سطيح » في قيمتها الفنية أقل بكثير من « حديث عيسى بن هشام »^(١) لارتباطها بمسرح دائم لا يتغير وشخصيات

(١) دراسات في حضارة الإسلام ص ٣٧٧ ، الفن القصصى والمسرحى ص ٣٢ ، تطور الرواية العربية ص ٧٨ .

قليلة تتوالى في رقابة ، وغرضها لمشكلاتها بلغة علائقية متشائمة ، ولجوها إلى التعبير المباشر دائماً — فإن الدكتور محمد مندور يتحمس لها ويعتبرها من طلائع القصة الاجتماعية ، ويرفض القول بأنها مجرد محاكاة لحديث عيسى ابن هشام ، وإن كانت هذه المحاكاة ممكنة تاريخياً ، لأنه وإن يكن « الحديث » قد نشر في كتاب سنة ١٩٠٧ و« الليالي » نشر سنة ١٩٠٦ إلا أن المولى يحيى نشر كتابه قبل ذلك مسلسلاً بجريدة « مصباح الشرق » ولا بد أن يكون حافظ قد اطلع عليه ، بل لقد ضمن حافظ لياليه فصلاً كاملاً من « الحديث » ، كما ضمنها مقالاً بأكمله لصاحب « المؤيد » ، ومقالاً آخر لإبراهيم المولى يحيى ويرى الدكتور مندور أن ذلك ينفي التقليد ، فإن من شأن المقلد ألا يلجأ إلى الاقتباس الصريح « بل هي أقرب ما تكون إلى القصة الاجتماعية أو الشريط الاجتماعي الذي يستعرض فيه « حافظ » مشكلة من مشاكل عصره في كل ليلة من تلك الليالي ، وقد اخطأت هذه المشاكل أحياناً كثيرة بمشاكل « حافظ » الشخصية ومآسى حياته (١) ، واتضعت في هذا الشريط آراء « حافظ » وأتجاهاته ، بل وخصائص روحه الشعرية حيناً والفكرية حيناً آخر (٢) . ولا بد أن نلاحظ أن دفاع الدكتور مندور عن منزلة « ليالي سطيج » بين القصص الاجتماعي لم ينف عنها ما اشتملت عليه من ضعف البناء . هذا فضلاً عن أن حافظ إبراهيم لم يقف

(١) يعلى عبد الرحمن صدقي (المقدمة ص ١٦١) ظهور أحزان حافظ في كتابه بقراءته في السودان لليالي ديموسيه وقصص وأشعار هوجو ، وأغلب الظن أن ذلك لم يكن العامل الحاسم ، فقد كان حافظ شكاه قبل السودان لظروفه الخاصة .

(٢) قضاة جديدة ص ٥٣ .

عند مشكلة بعينها ، ففي الليلة الثانية ، وعقب توديعه لقاسم أمين ، يتسمع بالصدفة لشابين يتمنى أحدهما منصب رئيس شرف للمحكمة المختلطة ، ويرجو الآخر أن يكون طالباً بمدرسة المهندسين تحت يد المعلمين الإنجليز ، وعقب الليلة الرابعة وقد انتهى من مهاجمة الامتيازات الأجنبية ، يعود إلى تذييل آخر خارج اهتمام الليلة عن تجارة التظاهر بالصلاح وحماية قبور الأولياء ، ونظارة الأوقاف ، وحفلات الزار . وحرص الكاتب على مهاجمة عيوب المجتمع بغير مناسبة خلخل البناء الفني الذى يبدو عند المولى على أكثر تماسكا ، وأبدت الشخصيات عن الحيوية اللازمة للشخصية القصصية .

و « ليالى الروح الحائر » من آخر ما كتب فى هذا الفن إذ نشر سنة ١٩١٢ ، وقد لحقها سوء الطالع فلم يعرض لها أحد من الباحثين بدراسة تفصيلية ، كما لم يصنفها الدارسون لفن الرواية ، ولم ينقدها المتعرضون لفن المقامة ، بل لعله سوء حظ المؤلف نفسه ، فله قبلها رواية محدودة القيمة الفنية ، تسبقها مقدمة هامة بالنسبة لعصرها ، ومع ذلك انتهت إلى مصير هذه « الليالى » من التجاهل . وبداية « الروح الحائر » تقليدية ، فهناك المنشأ الذى يضيق بالأحياء فيلجأ إلى المقابر — كما حدث مع « عيسى بن هشام » ، أو إلى الخلاء كما كان الأمر مع « ابن النيل » — ، ومن ثم يكون اللقاء بين « الإنسان » وهذا « الهاتف » الخفى الذى يقوم بالنقد والتعليق وإثارة المسائل بطلب الفهم لها ، ولكن لطنى جمه ، بمنح لياليه بداية طبيعية مقبولة ، فهناك الصديق الذى يتعاهد مع صديقه على أن يؤلف الباقي منهما كتاباً عن صاحبه السابق إلى الموت « يكون سلوى أمثالى الحزانى الذين لا يسمع صوتهم إلا من القبور » . وإذ يفكر فى الوفاء بعد موت صديقه يذهب لزيارة قبره ، وهو يحمل أزهاراً وتمرّاً ، ويمضى

متفلسفا عن الحياة والموت والقدر القاسى الذى يلتهم كل شيء بفسير رحمة ،
ويناجى الأرض والمقابر ، ويذم الأمل والطموح ، وبينما هو مستغرق فى مناجاته
يسمع صوتا خفياً كأنه من جوف الأرض ينطلق خافتاً ، قال : أيها الباحث عن
الحقيقة ، التائه فى بيداء الريب . فوجمت لدى سماع الصوت الخفى ، وخافنى النطق
للهولة الأولى ، ثم استجملت قوتى وقلت : من أنت أيها المتكلم الخفى ؟ قال
الصوت بعد صمت طويل : أنا الروح الحائر ، روح صديقك أتيت مجيباً
نداءك ، قلت : لعلك أيها الروح العزيز جئت لى بجواب سؤالى ، وحل
لغوامض الكون . قال : أنى لى ذلك ولا فرق بينى وبينك سوى أنى تخلت
عن بدنى وأنت لا تزال تجاهد ضد العناصر الأرضية ، فتغلبها مرة وتغلبك
مراراً . قلت : وهلا أراك أيها الروح الصديق فأطمئن إليك ؟ قال : بلى ، انظر !
فنظرت فلم أر شيئاً . قال انظر نحو الزاوية اليمنى ، فأمعنت النظر فإذا شيخ
أبيض فى يده مصباح ، ولكننى لم أستطع تمييز تقاطيعه ! قلت : وما هذا
المصباح ؟ قال : إنه دليلى فى حيرتى ، فيه شعاع من نور الحقيقة . قلت : حدثنى
بشي مما رأيت . قال : ليس لدى من الوقت متسع ، وموعداً الليلة
الثانية ،^(١) .

وتتوالى بعد هذا اللقاء فى الليلة الأولى أربع عشرة ليلة أخرى ، يلتقى فيها
الصديق بروح صديقه ، ولكن هذا اللقاء لم يكن فى الحقيقة سوى تعلقة سطحية
ليرسل المؤلف نفسه الشاكية البائسة على سجيتهما فى ذم الحياة والأحياء وإظهار
سوء الظن بهما . خصصت الليلة الأولى لرثاء الصديق وإتمام اللقاء بين الصديق
والروح الحائر ، وفى الليلة الثانية « حديث بعض الأمم » زار الروح بلاداً خيالية

(الموز) ونقل إليه خطبة ألقاها زعيم من زعمائهم يظهر معائب هذه الأمة وأسباب تخلفها ، ويرسم أمامها طريق المستقبل أو ضمان المجد ، وهو في تضامنها ووجود الزعامات القوية ، وسيطرة المنفعة العامة على الأثرة ، وأخيرًا اطراد التقدم والحرص عليه ، وهذه الخصال من وجهة نظره هي ما يفتقر إليه جيله. ويستمر مع فكرته في الليلة الثالثة « علة سقوط الشرق » فيرجع التخلف الشرق إلى بعض جمهوره في جعوده للعظماء ومحاربتهم في حياتهم مما يدفع بهم إلى اليأس. ويحاول أن يعلل ذلك نفسياً بأنه من أدواء النفوس الصغيرة ، ولكنه لم يقل — مادام قد حصر العلة في صغر النفس — لماذا تفتشر هذه النفوس في الشرق دون غيره . إن التعليل وقد تجاهل حركة المجتمع ودوافع التاريخ لا بد وأن يكون قاصراً ، وفي الليلة الرابعة « غرور الناس بالناس » يكاد يعلن عداؤه للحضارة ، ويهاجم الرأي العام وينكر جدواه باعتبار أنه يبنى دائماً على أساس من الخداع ، خداع قلة ماكرة لجماهير غبية (ص ٣٤) . وفي الليلة الخامسة « حديث الروح المجنون » يسمى إليه الروح الخائر في مضجعه ويخبره بأنه لقي روحاً مجنوناً طريداً بين السماء والأرض ؛ لأنه قال يوماً ما يعتقد ، وبنى فكرته في الليلة السابقة التي تترى بقية الرأي العام فيقرر أن المجتمع هو الذي يمنح الحكام قوتهم وسلطتهم ، ولكنه مجتمع مخدوع ومضلل في أخلاقياته ، وقد وضع هذه المقولة على لسان متهم بالجنون . وفي الليلتين السادسة والسابعة يقدم حكايتين تفرقان في نوبتهما من شكل القصة القصيرة ، على نحو ما نشاهده في « عبرات » المنفلوطي ونظرائه ، الأولى بعنوان « نرجس العمياء » والأخرى بعنوان « صديقي علي » وهما عن نماذج بانسة منفلوطية الطابع أيضاً . وفي الحكايتين وصف منسهب لمشاهد البؤس والموت .

ويعود من جديد إلى فتداته الخاصة والمباشرة في الليلة الثامنة: «الحزن الإنساني» فيعمل على الأبيقورية والمادية ويكشف عن أزمته الروحية ، ويذهب الكاتب إلى سويسرا بضع ليال ثم يعود في ليلته الحادية عشرة إلى مصر ، لكنه يقدم نماذج من الأجانب بها ، من نسائهم المنحرفات الطبع خاصة ، وفي الليلة الثانية عشرة: «الفاكهة المحرمة» يقدم حكاية أخرى تذكرنا في شكلها بما رواه في الليلتين السادسة والسابعة، ولكن النموذج الإنساني هنا أكثر كالا وحيوية، وفي الليالى الثلاث الأخيرة: «شعر الأرواح» و «أنشيد العلاء» و «ليلة الوداع» يترجم الشاعر قصائد لفرلين وويتمان ، وينظم على غرارها شعراً منشوراً بعبارات مختلفة .

وبعد هذا العرض السريع سنردد مع «جب» : إن ألفاظه أعلى بكثير من الأفكار التي تنطوى عليها ، ويمكن أن نضيف أيضاً : إن الشكل الفني أقل تماسكا وإن كانت البداية أكثر توفيقا ، إلا أنه لا يحاول الربط بين ليلة وأخرى، وانتقاله لوصف مشاهد وخواطر من الغرب تنقصه لباقة الانتقال ، وكأن الحرية الممنوحة لهذا الروح تعطيه الحق في قول ما يشاء بغير مناسبة واضحة ، وبذلك يمكن أن يقال: إن «الروح الحائر» أدخل في باب التأملات والخواطر ، وهي تأملات متشائمة ، وخواطر حزينة وبائسة ، ونظرتها للمجتمع نظرة يأس وعداء اعتذر الكاتب عنها مبررا قسوته بأنه إنما يريد إيقاظ المهمل، ولقت الأنظار إلى الخلل . ومن الواضح أن الكاتب كان على أبواب نقلة نفسية وعقلية واضحة؛ إذ سلك طريق الدراسات التاريخية الإسلامية — وقائمة مؤلفاته تدل على ذلك — ولعل هذا مصدر نظراته المتشائمة لواقعه ورفضه له ، واتخاذ طلاقة الروح رمزا لإحساسه بالعجز عن مواجهة واقعه ، والتأثير فيه ، وتلقيه بالتوافق . فليالى

الروح الحائر ليست أكثر من هجاء رومانسى الطابع للبيئة ، بل للبشر أينما كانوا .
ولم تكن « ليالى الروح الحائر » الأخيرة فى فن المقامة الحديثة ، إذ تبصها
« الوجديات » لمحمد فريد وجدى ، و « شيطان بنتاؤور » لأحمد شوقى ، لكنها
جميعاً — ودون مجازفة فى الحكم — لم تبلغ ما استطاع هذا الفن أن يبلغه على
يد المويلحي ، من تعبير موضوعي عن مجتمعه ، وتصور حى لحركته واضطرابه ،
وموقف نقدي أبعد ما يكون عن الفئائية أو التمجيد ، أو الإسراف اللغوى
أو التشاؤم الفلسفى . ولقد تجاوزناه الحديث ، إلى « الليالى » ، على الرغم من أنها
حركة مرتدة — على المستوى الفنى — لنؤكد من خلال الموازنة أن الزمن لم
يكن فى صالح هذا الفن ، وأنه كان قد بلغ مداه على يد المويلحي ، ثم أخذ
يتقهقر ليترك الميدان لشكل فنى أشد تماسكاً ، وأقرب إلى التكامل البنائى ،
وأقدر على تحمل طاقات أضخم من مشكلات العصر وحركته . ولعله ليس من
قبيل المصادفة وحدها أن تظهر أكثر المقامات نضجاً سنة ١٩٠٧ ، وأن تنشر
أول رواية فنية سنة ١٩١٤ . لقد ولدت « زينب » ولادة طبيعية ، وما كان لها
أن تتأخر عن ذلك .

٢ — ملاح واقعية فى الرواية الرومانسية :

سبق الرومانسية واستمرارها :

عرفت البيئة الثقافية المصرية المذاهب الأدبية الغربية فى فترة متأخرة نسبياً ،
ترتبط بإنشاء الجامعة المصرية سنة ١٩٠٨ ، وإرسال بعض من متخرجيها إلى أوروبا —
أو فرنسا بالذات — وعودتهم قبيل الثورة المصرية سنة ١٩١٩ التى نبهت المواطنين
إلى ضرورة الاستقلال الثقافى — متمثلة فى الدعوة إلى العصرية والمصرية — مقدمة
ومساعدة للاستقلال السياسى . ونستطيع أن نلتفت إلى هذه الدعوة على أنها

أول نداء مذهبي صريح ، وإن كان محمد لطفي جمعة قد سبق بالدعوة إلى اتخاذ « الواقعية » أسلوبا ومنهجاً للتعبير الفني ، ولكن دعوته ظلت نداء فرديا لم تستجب له البيئة — كما لم يستطع هو أن يضعه موضع الرعاية الفنية إلى حد مقنع — بما سنعرض له فيما بعد — وذلك في مقدمة روايته « في وادي الهموم » التي صدرت سنة ١٩٠٥ ، وفيها يقرر — للقارئ الكريم — « أن فن الروايات منقسم إلى قسمين : القسم الأول يسمونه « رمانتيك » أي روايات خيالية ، والقسم الثاني يسمونه « ريالستيك » أي روايات حقيقية ، فالأولى هي التي تصور البشر كما يجب أن يكونوا ، لا كما هم في الحقيقة ، والثانية تمثل البشر كما هم بنقائصهم ومعايبهم ومخازيهم » ، وإذا كان في البشر بقية من خير وأمل ونزوع إلى الكمال والسوف فإن تأكيده على أن تصوير البشر كما هم إنما هو بالحتم تصوير لنقائصهم ومعايبهم ومخازيهم فيه ادلالة المقتضى على أنه قرأ عن الواقعية المذهبية كما تمثلت في روايات بلزاك وفلووير وزولا ، ولهذا لا يلبث أن يذكرنا ببلزاك وطريقة الواقعيين مرة أخرى حين يرسم طريقة كتابة الرواية : « فترى أن طريقة كتابة القصص الخيالية هي أن يجلس الكاتب في غرفته ويتخيل الحقل الخضراء والحدائق الفناء ، وغدران الماء . . . ثم يكتب قصته . وأما طريقة كتابة الروايات الحقيقية فهي أن يلبس الكاتب ملابسه ، أو يتنزه بغير زيه ، ويتجول في الطرق والأزقة ، ويدخل المجتمعات والمطبات ، ويرقب حركات الناس في ملاعب القمار والحانات والحدائق العمومية ، ويبقى طول ليلته هائما في الطرق يدرس الأخلاق والطباع والعادات ، وهو فيما بين تلك الأشياء يقيد ما يراه ويسمع ويدرس ، ثم يجلس ويكتب قصته ويسبك فيها مارآه وسمعه » .

وتأثر لطفي جمعة بسيرة وأسلوب الواقعيين الفرنسيين ليس غريبا ، فقد

درس في فرنسا ولا بد أن يكون قد قرأ شيئاً من ذلك مسنداً إلى بعض من تميز برسم النماذج البشرية منهم . ويبدو أن طريقة حل المذكرة وتسجيل الملاحظات صارت أسلوباً مقبولاً عند الواقعيين في مجموعهم ، فما ينسب إلى تشارلز ريد — الواقعي الإنجليزي — (١٨١٤ — ١٨٨٤) أنه كان يسمى لذلك بالتقصي صاحب المفكرة ، وأنه كان يسجل الحوادث ويؤرخ لها ويدعمها بالوثائق ، وأنه أيضاً لكي يكون أميناً في تصوير الواقع قام بزيارة السجون ودراسة أحوال المساجين ودرس صناعة العدد ، وحرفة الحماة ، وأعمال البنوك ، وحياة البحارة على السفن^(١) .

وما يفترضه محمد لطفي جمعة هنا مجرد طريقة في الكتابة ، وهي ذاتية إلى حد كبير على الرغم من تفرقتها بين الكتابة الرومانسية والكتابة الحقيقية — أو الواقعية — باعتبار الأولى بنت العزلة والتخيل ، والأخرى وليدة المعرفة والملاحظة ، والاختلاط بالناس ومعايشتهم في تقلبهم . ولعل التفرقة الحقة هي القائمة على أساس من الموقف النفسي والعقيدة الاجتماعية ، فقد يعتزل الكاتب في غرفته ، ولكنه يتخيل البؤس والظلم ، وما يكتنف الإنسان من نوازع الشر ، كما قد يلاحظ الناس ويعايشهم فلا يلتقط من أحاديثهم إلا ما هو سطحي وغير ذي دلالة . وإلى جانب هذا الفارق النفسي أو الموقف الاجتماعي الذي أشرنا إليه ، يكشف بعض الباحثين عن فارق آخر وإن قدم له بالزعم بأن تصنيف الكتاب إلى رومانسيين وواقعيين فيه جبرية وافتعال^(٢) ، وهو يرى أن الفرق يعتمد في المقام الأول على عنصرى التشويق والذروة ؛ فالواقعيون يتجهون إلى سرد قصصهم

(١) الدكتور طه محمود طه : القصة في الأدب الإنجليزي ص ١١١ .

(٢) الدكتور محمد يوسف نجم : فن القصة ص ٤٤ .

على غرار الحياة الإنسانية الطبيعية ، ولذا يتجنبون العنف في إثارة المواطن والإغراب في وصف المشاهد وسرد المواقف ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا . وهم يبرزون طريقته هذه بأن الحياة الإنسانية العادية تقل فيها مغامرات الناس ، وتمضى أيامها رتيبة متشابهة ، وإذا حدث ذات يوم حادث ماله خطره وطرافته فإنه يمضى هادئا في غمرة هذا الصخب دون أن يلتفت إليه إنسان ، ودون أن يخلف وراءه من الإثارة ما يطبع حياة الناس عامة أو بعمق مجرى التيار المتدفق ، أو يغير وجه التاريخ ، ولذا يعنى الكتاب الواقعيون بإيراد التفاصيل كما هي دون توشية أو تنميق ، كما يحرصون على التقرب من الواقع ، وعلى كبت المواطن المتأججة ، وخضد النزوات الثائرة التي قلما تشذ بها حياة الإنسان العادية على وجه الأرض . هذا بينما يمضى الكاتب الرومانسى في سبيل آخر يضفر على جانبيه الأشواك أو الورود ، ويورد المفاجآت المستغربة ويصف حالات عجيبة من التأجج والهيجان (١) . ومن الواضح أن هذه التفرقة قاصرة على الأسلوب ، على أنه يمكن أن يضاف إلى ماتقدم نارق آخر يمثل في الرؤية ؛ فالروائي الرومانسى يقف عند الشخصية في ذاتها ويقناول الناس أفرادا ، ويصور الحوادث من وجهة نظر خاصة وفي بيتها المنزلة ، على حين يهتم الروائي الواقعي بالأحداث الحية المتطورة ، وتقوم « الجماعة » مقام الأفراد في بطولة الرواية ، وإذا وقف الروائي الواقعي عند فرد أو أفراد فليس لذاتهم ، وإنما لما يمثلونه من ظاهرات اجتماعية عامة ، ولا يقناولهم بمنزلة عن مجتمعاتهم ، وإنما متأثرين به أعماق التأثير ، بل هم وجه المتطور والمتغير يقبطلون معه التأثير والتأثر .

ولكن لطنى جمعة في إشارته إلى الارتباط بالواقع والاعتماد على تدوين

(١) السابق نفسه .

الملاحظات وتصوير الجانب القاسى من حياة الناس لابد أن يكون قد قرأ ذلك عن بلزاك وأشباهه ، فظن أنه الطريق الذى لا طريق سواه لكتابه رواية حقيقية . ومهما يكن من أمر فإن فدائه المبكر قد ذهب بغير صدق ، كما ذهبت اللفتة القوية التى قام بها المويلحى عمليا فى « حديث عيسى بن هشام » وهى من نتاج الفترة نفسها ، وقد كانت بداية طيبة لتصوير الواقع تصويرا نقديا ، واستقبلت كعمل خيالى بديع ، وصنعة إنشائية طريفة . ولقد عاصرتها رواية « عذراء دنشواى » لظاهر حتى عقب الحادث التاريخى الخطير ، وأثرت - كما يقرر يمحي حتى فى مقدمته لها - تأثيراً عميقاً فى الجمهور حيث كانت تنشر سلسلة فى صحيفة ، ويبدو أنها استمدت تأثيرها العريض من قسوة الفجيرة نفسها ، لامن قوتها الفنية وقدرتها على إثارة الوجدان ، وإذا كان لهذه الأعمال من أثر فى البيئة الثقافية فهو أنها جعلت من الرواية قلباً أو شكلاً فنياً محبوباً ، بدرجة جعلت بعض الكتاب يحول مسرحية شهيرة - هى مسرحية « فاكر الجليل » - إلى القالب الروائى سنة ١٩٠٤ ، ولعل هذه المحاولة كانت أمام « المنفلوطى » وهو يعرب « فى سبيل التاج » ، فيخلع عنها ثوبها المسرحي ويصبها فى القالب الروائى . على أن مصطلح « رواية » لم يكن واضحاً بمفهومه الفنى حتى تلك الفترة ، ووجد من يكتب على غلاف مسرحيته « رواية مسرحية » أو « رواية » فقط ويتضح أنها « مسرحية »^(١) . ولا تقوم المشاحة هنا على المصطلح ، ولكن عدم تحديد المفهوم يعنى عدم وضوح

(١) من ذلك رواية « ما بعد الدوارة إلا الحسارة » تأليف محمد فتحى خير الله ، حوالى سنة ١٨٩٠ ، ورواية « وفاء الثنائيات » تأليف فريد المم محمد توفيق فهمى سنة ١٩١٠ ورواية « الحاكم بأمر الله » تأليف إبراهيم رمزى سنة ١٩١٥ وكلها مسرحيات .

الجانب الفنى ، أوطبيعة البناء . وقد امتد هذا الموقف حتى شمل أول رواية فنية
مصرية « زينب » إذ كتب المؤلف على غلافها « مناظر وأخلاق ريفية » فعانت
— وهذا إحساس كاتبها — من ازدواجية العقدة ، وتفكك البناء ، وانفصال
اللوحات .

وهناك محاولة أخرى مغمورة ، على الرغم مما فيها من جوانب ناضجة ، تلك
هى محاولة يعقوب صروف فى « فتاة مصر »^(١) التى تقدم نفسها على أنها
رواية « فكاهية تهذيبية اجتماعية عمرانية » وهى تخطط المغامرة بالنقد الاجتماعى ،
إذ تنقل القارئ إلى أجواء عديدة كجوا الأوساط الراقية فى مجتمع القاهرة ،
والجوالسياسى والصحنى ، وجوالمصرف الدولى ، وقصة الحرب الروسية اليابانية ،
وتتخلل هذه الأحداث قصة غرام بين صحنى إنجليزى وفتاة قبطية تتطور تطورا
عجيبا ، والواقع أن الرواية تحوى سلسلة من التعقيدات والمفاجآت والأحداث
المثلاحة ، التى لا مبرر لها إلا رغبة المؤلف فى أن يدلى برأيه ومواقفه فى كل مناسبة .
ويشار عادة إلى ما اشتملت عليه من حشو واستطراد وتفكك فى البناء القصصى ،
واعتماد على الحيل والمفاجآت والمبالغات ، وما يغلب على شخصياتها من تجريد وكأنها
أشباح^(٢) . وهذه التعليقات قد أوجزت الأسباب التى أودت به فلم تنشر ،
وأولها قصة الغرام بين إنجليزى ومصرية ، مما يجرح الشعور الوطنى ، وهو ما لا يحمله

(١) الطبعة التى اعتمدنا عليها بدون تاريخ ، وفى مقدمتها ما يدل على أنها معادة
وقد أشار الدكتور عبد المحسن بدر إلى أن الطبعة الثانية صدرت سنة ١٩٢٢ (انظر
كتابة ص ٤١٤) وفى « محاضرات عن القصة فى لبنان » للدكتور سهيل إدريس
أنها صدرت سنة ١٩٠٥ (انظر ص ٩) .

(٢) الدكتور محمد يوسف نجم : القصة فى الأدب العربى الحديث ص ١٢٦ .

صاحبها في صورته التامة ، فضلا عن الأسماء الأجنبية . إلا أننا نلمس فيها بوادر نزعة علمية مصدرها ثقافة المؤلف الخاصة، حين يعلل « هنرى » الوفاق والاختلاف بين الرجل والمرأة قياسا على ما يراه بين المعاصر الكيماوية ، وحين يصف حفلا في قصر الخديو يرصد العديد من أجناس البشر ولا تظهر غير قلة ضئيلة من أعيان الوطنيين . ويسجل من مظاهر الحياة الاجتماعية في فترته محاولة اليهود الإثراء على حساب الفلاح بدفعه نحو الاستدانة بالربا ، والجمع بين الوصولية والنفاق الدينى ^(١) . والكاتب يدافع صراحة عن الحضارة الأوربية ، ويدعو إلى الأخذ بمظاهرها ، ويجعل من زواج مصرية بإنجليزى مغزى لإمكان الاندماج أو الانضواء ، ويهاجم الاستدانة من الدول الأوربية ، ويسند تأخر مصر إلى جهل نسائها . . . وما إلى ذلك من آراء ونظرات مختلفة . لكنه يسبق توفيق الحكيم في الدفاع عن الفلاح بلسان أجنبي ، وهو هنا سائح إنجليزى ، وإن كان دفاعا موجزا لا يقوم على حجة حضارية ^(٢) . فضلا عن ذلك فإنه يسد الفجوة الواسعة بين عبد الله النديم و طاهر حقى التى نجمت من انعدام كتابة الحوار بالعامية . ولعل « صروف » كان رائد « حقى » في جعله الخدم يتحدثون العامية، والأجانب ومن شاكلهم في مستواهم من الوطنيين يتكلم الفصحى ^(٣) وهو ماسار عليه « حقى » في « عذراء دنشواى » حين جعل الهلباوى وأعضاء المحكمة من الإنجليز يتحدثون بالفصحى، أما أهل دنشواى فكانوا يتحدثون بلهجتهم الخاصة .

(١) فتاة مصر ص ٩ .

(٢) السابق ص ٢٠

(٣) انظر الصفحات ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٦٣ من روايته .

وهكذا تقتاع الأعمال الفنية الروائية التي تدعو صراحة إلى الواقعية (في وادي المسموم) أو نسلك إليها مسلكا ساذجا (عذراء دنشواي) أو تطرح مشكلات الواقع وتمسه من قريب (حديث عيسى بن هشام وليالي سطيح وفتاة مصر) ولكنها تعجز عن خلق نيار واقعي يستمر وينمو ، بل لعل الأمر على العكس؛ فقد استتب الأمر للمواطف المسرفة والفنائية الباكية على يد المنفلوطي في العقد الأول من هذا القرن ، وعلاصوته فوق هؤلاء جميعا، وفرض أسلوبه ومنهجه على الناشئين بدرجة تجعل منه ظاهرة محيرة . ويبعدو أن الظروف الخاصة التي كانت تجتازها مصر في أوائل هذا القرن مسئولة عن هذا الإسراف العاطفي ، وعن الشكوى والأسى ومشاعر الضياع وبخاصة عند الشباب المثقف المتطلع ، وهو في الغالب ينتمي إلى الطبقة الوسطى التي كانت قد بدأت تنمو ثم ظهرت على المسرح الثقافي في عصر إسماعيل بانتشار التعليم . ويمكن اعتبار ثورة «عراي» سنة ١٨٨٢ مرحلة حاسمة في تبلور الطبقة الوسطى ، فقد شارك فيها الملاك والتجار والعلماء والمثقفون ورجال الجيش الأحرار ، وترتب على فشل الثورة المرابية تركيز اهتمام هذه الطبقة على إتمام إمكانياتها الاجتماعية ، وحشد قواها، مما ظهر أثره أكثر جلاء وتنظيما في ثورة سنة ١٩١٩ الشعبية ، ويضاف إلى هذا العامل البيئي عامل آخر ثقافي تاريخي مستمد من التراث الشعري خاصة؛ وهو شعر تغلب عليه النزعة العاطفية المسرفة: هو كذلك عند الشعراء المذريين، وعند الزهاد وشعراء الشيعة وشعراء الصوفية . وقد أخذت هذه الرومانسية العربية السمة العامة للرومانسية كما عرفتها أوروبا ، فهي داعية إلى الهدم والثورة حيناً ، ولاجئة حيناً آخر إلى صروح الخيال تبني فيها عوالم سحرية من الجمال النوراني ، وتحلم فيها أحلامها البراقة ، وتنسج دنيا مثالية من الرؤى العجيبة ، وقد نمجد ألمها في واقعها الألم

وتود أن تنفى في موت مريح قارة ، وطورا تلجأ إلى الطبيعة نبشها أوجاعها وتناجى
مباهجها وتزى فيها موثلا يحميها من فساد الناس وتجنبها قيود تقاليدهم ، وهي
تحن إلى غالم مجهول بعيد غامض ، كله سعادة وهناء . غير أن الرومانسية العربية
قلما تنسى الواقع الأليم نسيانا تاما ، فتراها لا تنى تشور في وجه الطفلة ، وتسفه
الإقطاع والاستعمار وتبث روح النضال والأمل في بعض الأحيان^(١). وسنجد
حصيلنا هنا كبيرة : شعراء المهجر وكثيراً ممن لم يهاجر وهاجرت روحه كطهران
والشابي ، وأصحاب الديوان الثلاثة : العقاد والمازني وشكري ، وأبا شادي وعلى
محمود طه وغيرهم. وإذا حاولنا — على سبيل الكشف عن اتجاهات الثقافة أوائل
هذا القرن — أن نقارن بين اتجاه الترجمة من المسرح الأوربي ، والترجمة من
الرواية الأوربية فسنجد علامات الصحة والقوة ثم الوفرة من نصيب المسرح ،
فقد ترجم العديد من مسرحيات شكسبير ، وترجم بعضها أكثر من مرة
في فترة وجيزة ، كما ترجمت مسرحية «شو» قبصر وكلهو باترا عن الفرنسية
— وهذه ملاحظة جديرة بالتأمل — ومن النتائج الذي ينتج في مجموعه إلى
الكلاسيكية ، ترجمت ملاهي مولير ومآسي كورني وراسين
و فولير . أما في المجال الروائي فقد ترجم محمد السباعي قصة مدينتين
لديكنز وترجمت وانتحلت قصة ناكري هنري أزموند وترجمت
رواية البعث والسعادة العائلية لتولستوى . وهذه الروايات لا تتمتع
بمكانة في آدابها تعدل ما تتمتع به تلك المسرحيات التي ترجمت من مكانة في تاريخ
المسرح العالمي ونظوره . ومن الحق ما يلاحظ على ترجمة هذه الروايات من حيث
هي تعبير عن ميول فردية لا تكشف عن اتجاه الترجمة ، كما أن تأثيرها كان

(١) عيسى يوسف بلاطة : الرومنطيقية ومآلها في الشعر العربي الحديث ص ٩٤، ٩٥.

ضعيفا ، إما لعدم استعداد الجمهور لتقبلها ، وإما لأنها لم تخل من القشويه القى لم تنج منه إلا رواية محمد السباعي^(١) .

على أنه يمكن أن يقال أيضاً - وقد قيل - إن المسرحيات المترجمة لم تنج من الحذف والتغيير وأحياناً الإضافة^(٢) . وقد يكون من حقنا أن نستنتج أن المترجم للمسرحية لا يجد يده مطلقة في الحذف والتغيير مثلما يجد المترجم للرواية ؛ لأن المسرحية - مهما كان - محكومة بالعرض المسرحي ، أى أنها لا بد أن تكون ممقولة ومقبولة في تسلسلها . أما مترجم الرواية فإنه يستطيع أن يلعب باللغة وأن يزيد أو ينقص كما يشاء ، والمنفلوطى مثل واضح وليس المثل الوحيد . ولن نطرح من هذه المقارنة عامل الكم ، فقد حظيت المسرحيات باهتمام كبير . كما لن نهمل عامل الزمن ، فقد عرفنا المسرح تأليفا وترجمة منذ منتصف القرن التاسع عشر ، على حين انتظرت الرواية طويلا حتى تحظى بمثل ذلك الاعتراف ، ومن ثم فإن القرن العشرين كان أطل ، ومضى فيه عقد كامل ، دون أن تظهر مصر برواى حقيقى ينال اعتراف المثقفين أو عامة القراء أو كليهما ، فهؤلاء يعنون بالشعر المريق والأصيل ، ويمنعون المسرح بعض الاهتمام لما يشل من زهو ومظهر حضارى لرواده . وكان على الرواية أن تنتظر فرصة مواتية ، حين يقر الشعر بأن تشعب الحياة الحديثة وتشابك قضاياها يضيق وعاءه الفنائى عن التعبير عنه واحتوائه ، فتتجه الأنظار إلى الفنون الموضوعية ، إلى المسرح ، وتتقدم الرواية وقد صارت ضرورة ، لتأخذ مكانها فى ظروف طبعية ، حين أعانتها المقامات الحديثة - على نحو ما أشرنا - بالتخلي والقصور ، بعد تمهيد الطريق .

(١) الدكتور عبد المحسن بدر : تطور الرواية العربية ص ١٣١ .
(٢) الدكتور محمد يوسف نجم : للمسرحية فى الأدب العربى الحديث . الفصل الخاص بالترجمة .

ومما هو جدير بالملاحظة أن النقد الأدبي ظل — ولفترة طويلة — يتجاهل الرواية والقصة القصيرة وينظر إليهما كأعمال على هامش الأدب وليست في صميمه كالشعر . والنقد يستمد هذا الموقف من انعدام التقاليد النقدية ، فيما يخص الفن الروائي ، وقيام النقد العربي على النصوص الشعرية وحدها ، فإذا ما التفت الناقد إلى قصيدة وجد باب القول أمامه واسعا ، وفرص المقارنة والتنظير ممكنة ، وهو ما يحار أمامه حين يفكر في نقد رواية . ومن العجيب أن مدرسة الديوان ، وهي التي تأثرت بالفكر الأوربي أعمق التأثر — ظلت أصالتها متمثلة في ما قدمت من مقاييس فنية للقصيدة الجيدة ، ومع تجاهلها للشعر المسرحي وانحصارها في مجال الشعر الغنائي ، فإنها لم تتعرض للفن الروائي . ومحاولات المازني في نقد المنفلوطي لا تكشف عن إدراك صحيح للفن الروائي . ولا يعني ذلك خطأ إشارات ونقداته فهي في مجموعها ورغم لدعاتها صائبة ، إلا أنه ظل حول الاستعمال اللغوي ، وعيب المبالغة ، ولم يلمس البناء أو الشخصيات أو قيمة الحوار ، فضلا عن أنه لم يشر إلى الفن الروائي في مستواه النظري إلا نادرا وفي عبارات سريعة .

زينب : علامة على مرحلة واتجا،

تمتاز « زينب » بأنها جعلت الحياة المصرية في أبرز قطاعاتها وأشملها — وهو القطاع الريفي — مجالا لاهتمامها ، وبأنها اتخذت لنفسها لغة نقية بعيدة عن اصطناع الفصاحة ، وبأنها قربت من الشكل الروائي ونجحت من طابع المحاولة الناقصة إلى حد بعيد ، ومن حيث أنها أخيرا تخلصت من رواسب شكل المقامة نهائيا . يحصى يحيى حتى المآخذ التي توجه إليها ، ويصفها بالبراعة الرخيصة ^(١) . ومن ثم سنتبعه وجهة أخرى تتصل بغاية هذه الدراسة ، « زينب » أوضح مثل على تمازج العطاء بين الرومانسية والواقعية في بناء فني واحد ، فمن حقنا أن نقف عند هذا

(١) فجر القصة المصرية ص ٥١

الجانب ، وأن نبرزه كأثر لثقافة كاتبها ووعيه الفنى والقومى .

و الدكتور محمد حسين هيكل يضع أدينا — فى مقدمته للقصة — على دوافعه النفسية والفنية التى حفزته لكتابتها ، فقد بدأها وهو يطلب العلم فى باريس ، وكتب أجزاء منها فى سويسرا « ولعل الحنين وحده هو الذى دفع بى لكتابة هذه القصة ، ولولا هذا الحنين ما خط قلمى فيها حرفا ... وكنت ولوعا يومئذ بالأدب الفرنسى أشد ولع » ونضيف اعترافا آخر حدد فيه مصدر إعجابه بالأدب الفرنسى وهو « روح الثورة الذى يبدو فيه دائم الضرام ، وحيوية متوقدة لا تخبو نارها^(١) » . وكان قد قرأ — وهو فى السنة الأخيرة من دراسة الحقوق كتبها فى الفلسفة والأدب الانجليزى ، ذكر منها كتاب « الأبطال » لكارليل و« الحرية » لجون ستيوارت ميل و « العدل » أحد أجزاء الفلسفة الاجتماعية لسبنسر ، ولعل هذا التعرف المبكر على الفكر الأوروبى هو الذى جعله يفتن لمزايا الرواية الفرنسية وبسرعة نسبية ، إذ كتب رواية وهو ما يزال فى فرنسا وظهر فيها إلى حد كبير ما رآه فى الأدب الفرنسى من الثورة والحيوية ، وإن لم ينج تماما من تأثير قراءته الانجليزية السابقة . و « زينب » بالذات قد رددت اسم « سبنسر » ورأيه فى التربية ، كما عكست أمشاجا متفرقة من الفلسفة الرومانسية بعامة . وإن كان يحى حتى يرى هذه الرواية ثمرة قراءة بول بورجيه وهنرى بوردو وأميسل زولا ، وقد حاول هيكل فى « زينب » أن يلبس أفكاره عن الوطنية المصرية ثوبا إنسانيا ، أو شكلا فنيا عالميا ، ولعل هذا ما توحى به عبارته فى مقدمتها : « كنت فخورا بها حين كتابتها وبعد إتمامها معتقدا أنى فتحت بها فى الأدب المصرى فتحا جديدا » ، وربما كان يعنى نفسه حين يؤرخ

(١) الدكتور محمد حسين هيكل : ثورة الأدب ص ٢٣٣ — ٢٣٤ .

لمعارك التجديد في الأدب ، ويشير إلى الفارق بين مرحلتين من التجديد ؛ فقد كانت للمعارك تقوم حول لغة الكلام ولغة الكتابة ولكنها ما لبثت أن انتقلت إلى طور جديد عن : « صور الأدب وما يجب أن تكون » ، وكان هيكل شعر بدوره في وضع أساس لشكل أدبي جديد كما تدل عبارته في مقدمة روايته ، وكان يشعر بأنه قد « انقضى عصر المقامات والترسل في نظر هؤلاء المجودين ، فلا بد من صور جديدة هي صور الأدب القومي الكبير »^(١) ، ويدعو إلى أدب معبر عن الفرد في إطار من يتيته الاجتماعية وظروفه الوراثة^(٢) . ومن الطريف أن يوجه نقده إلى بعض الكتاب المسرحيين في مصر وفي مقدمتهم المرحوم محمد تيمور ، فيدعوم إلى هجر المسرحيات التي يغلب عليها الخيال ، والزام الواقع الاجتماعي المعيش^(٣) .

وقد عرفنا من قبل ما أوضحه هيكل من تأثير الوسط والوراثة في تكوين الشخصية المصرية المتميزة ، ومن هذا التصور — وإن كان متأخراً عن ظهور الرواية كثيراً — مقروناً بتأثير لطفي السيد المتمثل في إعلاء شأن المصرية ، والزام الإقليم وإبراز خصائصه الذاتية ، وتصوير واقعه وتحليله وتجليته ، ومتأثراً — أخيراً — بالأسلوب والشكل والخصائص العامة للأدب الفرنسي ، من مجموع هذه العوامل جاءت « زينب » بين الرومانسية والواقعية ، بين التحليل والسرد ، بين العامية والفصحى ، بين الترجمة الذاتية والرصد الموضوعي .

(١) السابق : انظر المقدمة .

(٢) السابق : مواضع متفرقة من صفحات ٣٧ ، ٣٨ ، ١١٤ ، ١٢٢ .

(٣) السابق ص ١١٠ ، ١١١ .

وتتجلى الرومانسية في الحرك الأول لكتابة الرواية ؛ إنه الحنين ، وهو مظهر من مظاهر الإعجاب ومقدمة للتمجيد وخلع الشعارية والشفافية على كافة مظاهر الحياة مهما كانت عادية وبسيطة ، ويرى بعض الباحثين أنه عمد إلى « المعادلة » بين التقاليد القاسية والطبيعة السمجة^(١) . ويتآزر الحرك لكتابة الرواية مع الغاية منها ، فهي في صورتها المجردة هجوم مستمر على التقاليد الاجتماعية القاسية التي لا تقيم للشاعر وزناً ، على حين أنها الجديرة بالاعتراف ، وقد أخذ هذا الموقف الفكرى صوراً عديدة من التعبير ، يأخذ مرة طابعاً غيبياً أو فلسفياً أفلاطونياً^(٢) ، وينتهى إلى تغليب حقوق القلب على العقل وعلى الواجب^(٣) ، وتتلور الدعوة إلى حرية الحب مع نهاية الرواية إلى نداء حار لحرية الزواج هتفت به « زينب » وهي بين الدنيا والآخرة ، ومن قبل كان القلب أعظم من أن تملكه^(٤) . وشخصيات الرواية في مجموعها تعكس هذه الرومانسية أيضاً ؛ فزينب توصف عضوياً ونفسياً وصفاً أخاذاً حالماً لا يناسب مستواها الاجتماعى وعملها الشاق الذى تعكف عليه صباح مساء . و حامد يعكس هذه الرومانسية فى ميله إلى العزلة وإحساسه بالسأم فى صحبة الآخرين، وكثرة مناجاته لذاته ومظاهر الطبيعة إذا انفرد ، وتعلقه السريع بالآمال الكاذبة وتقلبه وتردده عاطفياً وفكرياً إذ يبادل زينب الحب ويأنف من قبلتها ، ويستنكر الزواج كطريق للسعادة ويسعى إليه ، وهو إلى ذلك متائم شديد

(١) الدكتور أحمد هيكى : تطور الأدب الحديث فى مصر ص ٢١٢ .

(٢) زينب ص ٤٣ — ٥١ — ٢٥٢ — ٢٥٣ .

(٣) زينب ص ٢٤٨ .

(٤) زينب ص ١٤٨ .

التحرج وتطهرى إلى حد كبير ، كما خرج إلى الحقول حاملا قيثارة ، وجلس بين يدي الشيخ مسمود ليعترف ، وانتهى كبطل رومانسى . وحامد يعكس هذه الرومانسية أيضا بحلول المؤلف فيه ، وتحديثه من خلاله وتحريكه لا للاحق ضرورات البناء الفنى وإنما ليصور صفحات من تاريخ المؤلف النفسية والفكرية ، وهو رومانسى أيضا فى وجوده فى موقف التعارض مع المجتمع ، فعلى حين نجد (المجتمع) يؤمن بأخلاقيات وجماليات مبنية على الشعور بالموانع والعوائق^(١) نجد الفرد المثقف مثل حامد يؤمن بأخلاقيات وجماليات أخرى مبنية على الشعور بالحرية والانطلاق وتوكيد الذات وإعلاء صوت الغريزة^(٢) . وقد لاحظ الدكتور مصطفى ناصف بحق أن الفلاحين فى الرواية تنعقد بينهم الصلة وبسهولة بسيرة ولكن (حامد) المثقف يظل أكثر انفصالا وانطواء وإدراكا لمدى الاختلاف القائم بينه وبين المجتمع الذى يعيش فيه ، وهو لذلك كثير التأمل للشعوى عاكف على تجربته الداخلية ، قصير الباع فى إحداث فعل مناسب يترجم عن هذا النشاط العاطفى^(٣) .

وإذا كان من خصائص الرواية الرومانسية التى تدافع عن القضايا الاجتماعية أنها تحمل الطابع العاطفى المشبوب التأثير ، وتثير الأفكار إثارة مباشرة خطابية غالبا ، والشخصيات الرئيسية فيها ضحايا نظم المجتمع ، وهم رموز لطبقات اجتماعية يدافعون عن آرائهم أو يمثلونها فى بطولة يحيد بها مؤلفها عن مجرى الحقائق المألوفة فى عامة الناس . وغالبا ما يكون الشر — وهو هدف الهجمات فى

(١) الدكتور مصطفى ناصف : رمز الطفل ص ١٧ .

(٢) السابق نفسه .

(٣) السابق ص ٨ ، ٩ .

هذه القصص - ممثلا في صورة الظلم الاجتماعي الذي يعاني منه البائسوت والفقرا (١). فان « زينب » قد التزمت ذلك إلى حد بعيد . ثم يأتي الاهتمام بالبيئة وإبراز ملامحها الاجتماعية في خاتمة مانلمح في هذه الرواية من تأثيرات رومانسية .

وعلى الرغم من غلبة هذا الطابع الرومانسى على الرواية الفنية الأولى فإنه ليس من العبث أو التمحل البحث عن جوانب فضج واقعية مبكرة ، نابعة من صدق التجربة ، والتفات الكاتب إلى هذا القطاع العريض في حياتنا المعاصرة ، وإذا كان حامد شخصية رومانسية معبرة عن ذات المؤلف فإن فيه ملامح مستمدة من واقعية التجربة لا الواقعية المذهبية ، على الأقل في اعترافه بالحوائل الطبقية وعجزه عن اجتيازها وتشكل فكره متأثرا بها - فضلا عن أن الكاتب يأتي بشخصياته عموما بعيدة عن أية نزعة مثالية ، فزينب تستسلم لمواطنها وكذلك حامد ، وكذلك والد زينب الذي أطمعه ثراء من يطعمون في مصاهرته لفقره . ومنذ البداية نلتقي بأسرة معدمة في حياتها اليومية البسيطة . يعلق يحيى حتى على هذه البداية ذات الدلالة الاجتماعية قائلا : « فنظن أن هذا المطلع البطولى سيؤدى بنا إلى ثورة عنيفة ضد الفقر والظلم والاستغلال ، ولكننا لانجد شيئا من ذلك ، بل نجد نقيض ما نتوقع » (٢) . وهذا التعميم لا يلزم الدقة ، فإذا كنا لانجد شيئا من الثورة ضد الفقر والظلم والاستغلال داخل بيت هذه الأسرة المجردة فلأن الكاتب ادخرها لجانب خاص في روايته ولأنها استهدفت - أو زينب بالذات - لظلم من نوع خاص ، ثارت عليه ثورة عنيفة ، وإن لم تؤد إلى

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٥٢١ .

(٢) فجر القصة المصرية ص ٤٦ .

نتيجة ، وحين تنسج اللوحة لتشمل القرية كلها تظهر آثار الفقر والظلم والاستغلال مقرونة بثورة الكاتب، لاثورة شخصياته. وهذا وجه من أوجه التخلف الفني في الرواية لاشك فيه .

وربما أحس هيكل أن الشخصيات التي وقع عليها اختياره أقل في إدراكها من أن تحمل أعباء الثورة، فضلا عن أنها تقعارض مع نزعته التمجيدية ، فالعمال في كدهم وقد تعودوا الرق الدائم بالوراثة وبالوسط ينحنون لسultan رب العمل من غير شكوى ومن غير أن يدخل إلى نفوسهم قلقا، ويعملون دائما ومن غير ملل ، ويرقبون بعيونهم نتائج هملهم زاهرة ناضرة ثم يقطف ثمرتها سيد مالك . كم فكر في أن يبيع قطنه بأعلى ثمن، ويؤجر أرضه برفع قيمة . وفي الوقت عينه يستغل الفلاح نظير قوته الفقير ^(١) ، وفي مكان آخر (ص ٦٨) بصور ما يتعرض له الفلاح من قسوة العمل وسيطرة الشقاء على حياته في مسكنه وطعامه، لكن الكاتب يصل إلى موقف التمرد الصريح والاستعداد حين يساق إبراهيم إلى الجندية - مجردا من شرف خدمة العلم - يعجز فقره عن حمايته، « إنه فقير لذلك هو لا يستطيع أن يمسك بيده حريته ، لا يمكنه أن يكون مع غيره على بساط من المساواة أو قليل من العدالة ... عبث إذا آلام إبراهيم وشكواه ، وليس له إلا أن يصبر تحت تصريح الأقوياء والأغنياء في حياته ورزقه حتى يجد من بنى طائفته الفقراء العمال من يتعاون معه على دفع بلوى المجموع والأخذ بالثأر من حكام الجمعية الغاشمين، ليس له إلا أن يبقى ساكنا حتى يأتي اليوم الذي لا تضيق فيه كلمته من غير أن يسمها أحد، بل تكون حين ينطقها ذات رنين بقرع آذان المتحكمين في رزقه

(١) زينب ص ٢٢ .

ورزق أمثاله والقابضين على حريتهم جميعا ، بقرعها فتفزع لقرعه، وتنتجه نحو الصوت فتفهم ما يريد وتجب ما يطلب»^(١) .

ولا يؤخذ على هذه الرؤية العنيفة إلا أنها تعليق الكاتب لا من وعى الشخصية بمأساتها الخاصة في إطار من الظروف العامة . على أننا يجب أن نفرق بين رضا الشخصية بما هي فيه ، ورضا الكاتب المتمثل في إبراز الشخصية راضية قانعة ، وشخصيات الرواية ليست راضية قطما ، وإن كانت غافلة عن حقوقها، أو تسلك إلى المطالبة بها سلوكا ملتويا غامضا ، والكاتب — بالإضافة إلى ذلك، وكما رأينا — منكر لذلك أشد الإنكار ، قد صور استغلال الملاك للعمال ، ووقف طويلا عند صرف أجور العمال وما يكشف من مآس اجتماعية سببها هبوط الأجور وانعدام الضمانات ضد البطالة ، وهو ما يعينه عليه تصويره الواقعي لريفنا في تلك المرحلة . وأغلب الظن أن موجة من اضطرابات العمال كانت تجتاح فرنسا حين استرسل الكاتب مع حلمه عن اتحاد العمال ضد أحكام الجمعية الفاشمين . وهو يحمل على الاستغلال المقنع بالدين أيضا ممثلا في شيخ الطريقة (ص ٢٥٧) الذي ترهل جسمه بالشحم ، وقارن بينه وبين العمال المعجاف الذين اقتطعوا من طعامهم ليقوموا له حفلا .

وبقى أخيرا جانبان لهذه الرواية من مناهج الواقعيين ، يتمثل أولهما في تصوير شخصية «حسن» ذلك الذي تزوج بزینب ، فهو ليس نقيضا لإبراهيم الذي أحبته ، بل هو أقوى وأرجح كفة منه ، إنه — كما صورته الكاتب — ترى نشيط وطيب القلب، محبوب من كل الناس وفيه شهامة ، وزینب مع ذلك تبغضه لأنه يحول بينها وبين من تحب ، وهذا الجانب يؤكد الواقعية

(١) السابق ص ٢٣٤ — ٢٣٥ .

الإنسان والمنهج التحليلي ، وبهذا اكتسب شخصية زينب حياة ذاتية حارة نابعة من صدقها حتى في استسلامها لإرادة أبيها . والكاتب بذلك قد تجنب عيبا خطيرا شاع في رواياتنا ذات الطابع الرومانسي حين تحاول أن تجعل شخصية (العزول) دائما شخصية مهتزة القيم ضائعة الرجولة ، ليجد المؤلف عذرا لبطلته إذا ما انصرفت عن هذا العاذل المفروض عليها إلى الآخر الذي آثره قلبها دون أن يمس ذلك ما ينبغي لها من عفة المواطن ومثالية الأحاسيس . أما الجانب الآخر فيتمثل في حرص الكاتب على رصد التفاصيل الدقيقة مثل وصفه للحظة انتظار غروب الشمس في يوم من أيام رمضان (٤٦) ، ومسارعة العابرين أمام المسجد للحاق بصلاة الجماعة (٧٦) ، يضاف إلى ذلك تلك الصورة المرة التي صور بها الطيب الذي جاء لإقصاد زينب وتشاغله عنها ، وحرص والد حسن على الأرض وخوفه من الأستدانة والفايض .

وتستوقف لغة هذه الرواية كل من يتعرض لدراستها ، ليفضل هذه اللغة ويشيد بمجهود الكاتب في إقرار أسلوب جديد يقوم أساسا على خدمة أهداف فنية ، ولا ينظر إلى اللغة كهدف في ذاتها ، أو ليفضل عليها غيرها وينزع منها حق الريادة إلى أسلوب جديد ، كما فعل يحيى حتى حين رأى - في مقدمته لرواية عذراء دنشواي - أن لغة « زينب » كأنها مسبوقة في سعيها نحو العامية بمحاولة طاهر حتى فإنها أيضا لا تلحق بها ، مما سنعود إليه بشيء من التفصيل . أما الدكتور مندور فيقر صراحة بأن محاولة هيكل هي رائدة التقريب بين لغة الكلام ولغة الأقلام ، ويشير إلى بعض تعابير الرواية ، ويسترقنا هذا التعبير عن إحدى الحالات بأنها « أغلب من سابقتها » وكلمة « أغلت » ، بمعنى أقسى أو أشد ، مأخوذة من لفظة شائعة بين زراع الريف ، وهي لفظة « الغلت » أي

الحصى الذى يختلط بالقمح فيسبىء إليه^(١). ويلاحظ الدكتور عبد المحسن بدر بحق أن العامية قد استعملت قبل هيكل تسهيلا على القراء ، لكنها عنده تستعمل بدافع من الضرورة الفنية ، لأن جمال اللغة لم يعد من وجهة نظره قضية منفصلة عن قدرتها على التعبير ، إلا أن الباحث يزعم أن « هيكل » كان يجد مشقة في اكتشاف اللفظة المناسبة، ويقف بخاصة عند كلمة أغلت ، وهذه الكلمة عند البصير بحياة الريف ومصطلحات الزراعة ليس لها بديل يغنى عنها.

والباحث عن ملامح واقعية في « زينب » لا يستطيع أن يغفل اللغة ، فقد أوشكت أن تملأ الفجوة الواسعة بين العامية والتعبير الفنى ، فعمدت الطريق أمام رواية واقعية خالصة ، إذ نطق الناس بلغتهم وكما ينبغي أن ينطقوا ، ولكن المحاولة لم تكن كاملة لهذا التفرع في الأسلوب الذى يعمل ويهبط تبعا لطاقة الكاتب، لا خضوعا لمستوى شخصية المتحدث .

وأول نقد أثارته « زينب » واكب عام مولدها إذ استقبلها ناقد مجلة « البيان » في عدد من اعداد سنة ١٩١٢ بكلمة تحية لكاتبها . وبعد أن ينادى بوضع روايات على نهج (الريالزم) يرى أنه « لاضرار في وضع روايات خيالية يرمى كتابها إلى مبدأ سام أو فكرة رشيدة، يهذبون بها العواطف ويقومون أود الأخلاق، فليس مبدأ (الرومانتزم) في فن وضع الروايات بأقل فائدة من الروايات القائمة على الحقائق — نقول ذلك وفي أيدينا رواية صالحة هي بدء عهد جديد في عالم الكتابة نستقبله بالغبطة والفرح ، تلك رواية « زينب » وضما صاحبها يصف فيها حال الريفين في طهرهم وعفافهم وسلامة قلوبهم وشريف حبههم وجود كبارهم وتقوى كهولهم ، وضمنها مبادئ له عصرية ، ليس منها إلا

(١) قضايا جديدة في أدبنا الحديث : ص ٨٧ — ٥٨ .

الرشيد القويم، متبعا في ذلك مذهب ديكنز وبلراك وناكري»^(١).

وناقده مجلة « البيان » صاحب أول محاولة لإلحاق « زينب » باتجاه مذهبي معين . وهو إذ يجعل مؤلفها متبعا لمذهب ديكنز وبلراك وناكري يدفع بنا نحو الحيرة ؛ فديكنز وناكري انجليزيان ، لانظن أن هيكمل قرأ لهما ما يمكن أن يؤثر فيه بعمق ، أمام اعترافه الصريح بأنه انفعّل بالأدب الفرنسي ، على أن هذه الإشارة سليمة في روحها ، إذ تجمع بين ذوى الاتجاه الواقعي . ولكن أين أثر هؤلاء الثلاثة في « زينب » ؟ لانكاد نجد غير مزج التجربة الفردية بالصورة الاجتماعية التي نجد صورة لها في « دافيد كوبرفيلد » ثم في حرصه على خلق جو من التأثير الحاد ومزجه الهزل بالجد والعاطفية بالشعور الصادق ، والفلسفة بالرح والدرس الخلق ، ثم هذه العناية بالبسطاء .

وتأتي الإشارة الثانية من الأستاذ عمر الدسوقي وهو يضع هيكل — كما سبق بذلك الأستاذ جب — بين الذين تأثروا بالأدب الفرنسي ، ونهج طريقة المدرسة الطبيعية الفرنسية ،^(٢) ويزيد يحبي حتى الأمر تفصيلا حين يقول بعد ذلك : إن هذه الرواية ثمرة قراءة بول بورجيه وهنري بوردو ولا أقول أميل زولا^(٣) . وسنشرح حيال زولا بمثل تلك الحيرة التي

(١) يذكر عباس خضر أن الرواية صدرت عام ١٩١٢ مستدلا بهذا القول ، ويشير إلى ما أثبتته يحيى حتى في « فجر القصة » من ظهورها سنة ١٩١٤ وهو ما يؤكد مؤلفها في المقدمة المشهورة في طبعة سنة ١٩٦٣ والنص من « القصة القصيرة في مصر » ص ١١٣ — ١١٤ .

(٢) في الأدب الحديث ج ٢ ، ص ٢٤٣ .

(٣) فجر القصة المصرية ص ٤٢ .

أحسننا بها تجاه بلزأك ، فإن زولا يتبع منها صارما في وضع رواياته ، ويهدف إلى غايات لم يكن هيكل بطبيعة ثقافته وقدرته وظروفه التاريخية بقادر على الاقتراب منها . لكنه يقترب من بول بورجيه بأكثر من معنى ، فقد عاصره في باريس وشهد ميلاد عدد من رواياته ، كما شابهه في موقفه النفسي والسياسي من قضية الوطن . كان بورجيه يرى — مثلما كان هيكل يرى — تجاه مصر — أن فرنسا أصيبت إصابة بالغة (عقب حرب السبعين) وأنه كمنقذ مسئول عن تدهورها وعن نهضتها في المستقبل ، وكانت تلك دوافعه للعمل^(١) ، وكان بورجيه يميل دائما إلى العقد القصصية المفجعة ، لكن حاجته إلى الوعظ الأخلاقي ساقته إلى تقوية هذه الناحية أيضا حتى يسكون أكثر استحوذا على الجمهور ، أما هنري بوردو (١٨٧٠ — ١٩٦٣) فإنه حريص على تسجيل العادات الاجتماعية مستغلا عنصر التراجيديا في قصصه ، وتلك نقطة اللقاء بينه وبين هيكل الذي احتفى أيضا بالتقاليد وأنهى روايته نهاية مأسوية ، وإن تكن رومانسية . ونحن لانهمون من محاولات وضع هذه الرواية في إطار من الواقعية أو الطبيعية — بل إن هذا الزعم يدعم وجهة نظرنا حيالها ، فعلى الرغم من رومانيتها الواضحة فإنها بحق تعتبر أول جهد خلاق يمزج بنجاح بين أكثر من اتجاه مذهبي في رواية واحدة ، في أدبنا الروائي الحديث .

ويولى المستشرق « جب » « زينب » اهتماما خاصا ، وإذا كان يسجل مأخذه عليها بغير تسامح فإنه يقيسها إلى ظروف عصرها وكاتبها ، ويؤكد أنها من حيث اللغة والأسلوب والموضوع منبئة الصلة بكل مظهر قبلها من الأدب العربي^(٢) . وعباراته تجمل ما أشار إليه بعد ذلك الدكتور الراعي والدكتور

(١) ج . لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٤٨٥ ، ٤٨٦ .

(٢) دراسات في حضارة الإسلام ص ٣٧٩ وما بعدها .

بدر في كتابيهما. ومن الطريف أن يتعرض لتتمدها عبد الرحمن الشرقاوى في ثنايا روايته: «الأرض» التي صدرت سنة ١٩٥٤ معارضا صورة المجتمع الريفى كما أبرزته هذه الرواية، إلا أن الشرقاوى — وحق على الناقد أن ينقد — لم يوفق في وضع رأيه ضمن بناء الرواية، إذ يجعله على لسان صبي لا يرتفع إلى هذا المستوى من الإدراك في لغة تقريرية تطول إلى درجة الإملال^(١).

وقد توقف هيكل بعد «زينب» عن كتابة الرواية أكثر من أربعين عاما، إلا أنه يعود إليها، فجعلها خاتمة حياته في «هكذا خلقت». وهي تمضى في جو مختلف تماما عن «زينب» على الرغم من غناها للطبيعة المصرية واعتزازها بتاريخنا القديم وإبرازها لفسوة الطبقة.

وهذه الرواية — بشئ من التجاوز — يمكن أن تعتبر مدام بوفارى، المصرية، فهي أيضا قصة الزوجة النصف المثقفة الطموح المعتزة بجمالها، التي تنظر إلى زوجها على أنه لا يستحقها، والزوج هنا طبيب أيضا، وهو إن كان على عكس شارل بوفارى طبيبا ناجحا جادا في مهنته، إلا أنه مثله محدود الحظ في القدرة على اللعب بالمواطن. وطموح الزوجة أيضا يدفع بها إلى أمرة غير محمودة، فتدفع بزوجها إلى الإفلاس، وكذلك تحول الأصدقاء إلى عشاق، ويظهر المرآى هنا أيضا إلا أنه يقرض الزوج فيستغرق ممتلكاته، وبذلك يكون الموت من نصيب الزوج لا الزوجة. و«إيما» المصرية قريبة نفسيا إلى «إيما بوفارى»، فقد كانت الأخيرة «أكثر تأججا وأقل خوفا وأكثر إصرارا من ليون (خليها) وقد اقتطعت أغلب المال اللازم لمسراتها، وكانت تنصرف كما لو كان ليون محظيتها، فاستاء من سيطرتها وخاف من مفاعلاتها في الخيال، وازدرت هي

(١) الأرض: ص ٣٤٤ — ٣٤٥.

ما اعتبرته ضعفا من «ليون»، وأصبح حبها مجرد شهوة وعادة، وصام كل منهما الآخر مثل أى زوجين»^(١) وهذا الاقتباس يمكن أن يعبر إلى حد كبير عن (إيما المصرية)، غير أنها تنهى علاقتها كما تحفظ بها في مستوى أخلاقي يحاول أن يسوغه الكاتب فتزوج ممن آثرت على زوجها. ومن المؤكد أن المشابهة بين العمابين لا يمكن أن تمتد إلى أبعد من السطح أو الحوادث الظاهرة. فلو يبرح شدة من الإدراك الفنى والاقتدار التعبيري والحساسية والقدرة على تحريك الحوادث لم تحفظ منه هذه الرواية إلا بقدر ضئيل. ومن الحق أن نقرر أخيراً أن هذه الرواية — برغم غرابة النموذج — أكثر قرباً من روح الفن، ولكنها حيال القضية التي عقدنا لها هذه الصفحات، ظلت بين الواقعية والرومانسية.

وإذا كانت الرومانسية في «زينب»، الصورة والإطار، ولم تحفظ الواقعية إلا ببعض الألوان التي لم تستطع مغالبة اللون العام، فإن الواقعية هنا هي الصورة، وظل الإطار رومانسياً: رواية في مذكرات، مكتوبة بأسلوب الحكاية — أو ضمير المتكلم — عن الصراع المقدور بين المواطن والأهواء، تنتهى بالانتحار. ويمكن أن نقول في أعقاب ذلك: إن هيكل لم يستطع أن يتجاوز تجربة زينب بقدر كبير، ولهذا ظل تأثيره مرتبطاً بما صنعه في البداية دون النهاية.

المنفلوطى والاستقطاب الرومانسى

ويقف المنفلوطى حركة ارتداد عن الواقعية كما مثلها كتاب المقامات الحديثة في صورتها الناقدة، وكما عبر عنها طاهر حقي في صورتها الساذجة، وكما دعا إليها لطفى جمعة في وضوحها المذهبي، وكما ظهرت في «زينب»، متمزجة بالرومانسية، وعلى الرغم من معارضته لتيار كان قد بدأ وأوشك أن يستقر

E A Grezier, Plat Outlines of 101 Best Novels. P: 225. (١)

فإنه نال حظوة وانتشاراً، وظل الكاتب الأثير لفترة طويلة على الرغم من عدم رضا نقاد عصره عنه .

وأول نقد موضوعي وجه إليه حله العدد الأول من جريدة « السفور » ، في ٢١ مايو ١٩١٥ ، يقول فيه كاتبه : « لو كان السيد المنفلوطي روائياً نابغاً كما هو كاتب نابغ لكأن في مقدوره أن يدخل هذه المباحث (يقصد القضايا الاجتماعية) إلى رواياته كجزء من حوادثها الواقعية ، وهناك كانت تغطي محاسن قله على ما فيها من خطأ في الرأي ، أما نشر المبادئ والآراء في شكل خطب ومناقشات فتلك طريقة عامة مبتذلة يعرفها أصغر الكاتبيين . . . وإذا عجز السيد عن أن يلائم بين الأدب والتخصص فإن له في غيره مجالاً ينفذ فيه أدب المنفلوطي على ما قد يشوب مبادئه الإصلاحية من نزعة رجعية^(١) » ،

وهذا النقد وجه بالأخص إلى القصص الموضوعية لا المترجمة ، لأن المنفلوطي أصدر الجزء الأول من « النظرات » سنة ١٩٠٩ ، أما مختاراته فقد صدرت سنة ١٩١٢ وترجم « ماجدولين » في العام نفسه ، وأصدر « العبرات » سنة ١٩١٤ فإلى ذلك الحين كان يفلح عليه طابع الكاتب المبدع — لا المتبع والمترجم — ولذلك فإن هذا النقد يلمس بجواب الضعف في أدبه بقوة ، فهو يتعرض حقاً لقضايا اجتماعية خطيرة ، كقضية الفقر والثراء ، وحق الفرد على المجتمع ، وحق الرعية على الراعي ، ومقبة الاستبداد وضعف القسوة والتمزق الأسرى، وما إلى ذلك . ولكنه في تعرضه لهذه القضايا الخطيرة يعكس وجهين من أوجه التخلف الفني والفكري . ويتمثل التخلف الفني في فصله بين هذه القضايا وبين البناء الفني للقصة ، فلا يبدو فيها منطق الحتم والتلاحم والضرورة الإنسانية وطبيعة

(١) عباس خضر : القصة القصيرة في مصر ص ٦٥ .

الموقف، بمقدار ما تبدو خطبة طويلة مملة ، تقفز فوقها عين القارئ قفزاً ، ودون اهتمام بما تحويه لتصل إلى ما بعدها من أحداث ، أو تقف عندها — وهذا يرجع إلى طبيعة القارئ — لتتملى حسناتها اللغوية المتمثلة في زينتها وأينها وكأنها غاية في ذاتها . أما التخلف الفكري فيبدو في موقفه النفسي من يتعرض للدفاع عنهم ، فإن نعمة الاستجداء هي الغالبة ، إنه لا يدافع عن الفقير أو للظلم أو الجاهل أو ضحية الاستبداد الظالم على أن لأحد من هؤلاء حقاً على المجتمع ، وأنه ضحية أوضاع فاسدة ، وأنه جدير بأن ينصف لأنه صاحب حق ، ولكنه يطالب الناس أياً كانوا بالعطف على هذا الإنسان الضحية . وهذه النعمة هي التي كانت سائدة في عصره ، وهي التي وصمته عند كاتب هذا النقد بالرجمية ، وقد كانت أكثر وضوحاً عند الشعراء المحافظين الذين لم يتخلوا — إلا أخيراً — عن مكان الندماء عند الأغنياء وحول الأمراء ، فليس هناك من فرق نفسي أو فكري بين قصة المنفلوطي عن «اليتيم» مثلاً ، وقصيدة حافظ إبراهيم عن الطفولة المشردة ، وقصيدة الرصافي عن الأرملة الموضع ، فكلها تعبر عن الاستجداء .

وقد استمرت موجة النقد العنيف للمنفلوطي من أديب أكثر إدراكاً لماهية الفن ووظيفة اللغة في العمل الأدبي ، ذلك هو إبراهيم عبد القادر المازني الذي خصص جزءاً لا يستهان به من «الديوان» لنقد المنفلوطي أو مهاجمته ، وهذا الذي نراه يخالف ما يراه بعض الباحثين من أن نقد المازني للمنفلوطي إنما يعود إلى تغيير المثل الأعلى في الكتابة ، لأن الجيل الحديث لم يمد يرضيه الأسلوب الجزل الرصين فحسب ، بل هو يطلب الفكر الواسع الذي يوطد ويمهد للتعبير الدقيق عن الخواج النفسية ، ودرجات الإدراك الفكري ، ولو

أن المازنى لم يوضح ذلك تماماً^(١) . وأغلب للظن أن المثل الأعلى فى الكتابة لا يتغير فى بضع سنوات . ومع هذا فإن نقد كاتب « السفر » — وهو سابق لنقد المازنى — لا يقف عند الأسلوب ، بل لعله — من وجهة النظر الاجتماعية — أكثر تقدمية وربطاً بين الأدب والحياة من نقد المازنى .

والجدير بالتأمل أن المنفلوطى — فيما يبدو — لم يحاول أن يفيد من ناقديه . هل كان على يقين من أنه على صواب ، أو أن نزعتة الفطرية غلبته كما يئلب الطبع الطبع . أو أنه رفض التغير والتطور لما وجد من نجاح ماذى ؟ هذه القضية لم يلفت إليها أحد — فيما نحسب — ويغرى بإغفالها أن المنفلوطى لم يكن من هواة المعارك الأدبية .

والاهتمام بقضية الدوافع الخاصة وراء ثبات المنفلوطى على أسلوبه ومنهجه الفكرى يستمد ضرورته من جانبين : أن المنفلوطى قد عوق نمو الاتجاه الواقعى الناقد الذى بدأه المويلحى ، كما عفى على تجربة طاهر حقى ، وأنه أثر بأسلوبه ولسنوات غير قصيرة فى عديد من الكتاب ، وتأثيره لا يسهل إغفاله عند بعضهم إلى اليوم ، بل لقد أثر فى أسلوب ناقديه كطه حسين ، وبعض ذوى المسكافة فى تاريخنا البلاغى كالزيات و الرافى . ويميل بعض الباحثين إلى وصف المنفلوطى برقة القلب وهذا تأكيد للمزغ النفسى . ويؤكد الدكتور شوق ضيف^(٢) ذلك ويمزجه بالظروف العامة التى كانت تعيشها مصر ، من خضوع للاحتلال مما يدفع بأبنائها إلى اليأس واستشعار

(١) الدكتور شوق ضيف : الأدب العربى المعاصر ص ١٦٤ .

(٢) انظر الفصل الخاص بالمنفلوطى فى كتابه « الأدب العربى المعاصر » وعلى الأخص ص ٢٠١ ويشاركه فى هذا التحليل عباس خضر ، انظر : كتابه القصة القصيرة فى مصر ص ٦٤ .

البؤس « والتأم في نفس المنفلوطى بؤس أمته ببؤس نفسه فتحول بوقاً لهذا البؤس يبكى في كتاباته ويئن ، . وحيال هذه القضية يجب التسليم بأثر البيئة العامة على الكاتب باعتباره يعيش فيها وينفعل بما تزخر به من قيم وأفكار ، وتتأثر نفسه بكل ما يشغل كاهل البيئة من ظروف شاذة أو عابرة ، ولكننا نؤكد هنا أن أثر البيئة مع حتمية وجوده تنتفى حتمية اتجاهه أو جبرية تأثيره ، فليس الإنسان معادلة رياضية أو نظرية هندسية . ليس من المحتم إذا وجد احتلال أجنبي وظلم واستبداد في السلطة الحاكمة أن يبكى كل الناس ، وأن تشيع السلبية في النفوس ، وأن يهرب الجميع إلى عوالم وهمية يقيمون فيها حياة عجز الواقع عن تحملها . فكما يوجد الهاربون من الظلم ، والراضخون أمام وطأة الاحتلال ، يوجد المقاومون لهذا الظلم بكل سبيل ، والرافضون للحياة في ظله المطالبون بالتغيير من أجل حياة أفضل . إذاً ليس من الضرورة في شيء أن يكون أدب المنفلوطى على هذه الصورة من البكائية والأسى والسلبية لجرد أنه عاش في ظل الاحتلال ، وأنه عانى من الاستبداد ، بل لعل الأمر على العكس تماماً ؛ فدخوله السجن بتهمة سياسية كان جديراً بأن يمنحه بداية أخرى وقد عرف عدوه الحقيقي . وإذا كان المنفلوطى قد عاش في ظل الاحتلال والاستبداد ، ففي أى ظل احتمى المويلحيان والعقاد ، ودعاة المصرية المصرية في أعقاب ثورة ١٩١٩ ؟

أما أن المنفلوطى كان يشقى في سبيل الحصول على ما يقيم به أوده ، ففي تضاعيف حياته ما يرده ، بل وصف بأنه كان يعيش حياة فيها سعة^(١) .

(١) صور محمد شلبى في كتابه : « المنفلوطى الأديب الاشتراكي » عديداً من رسائله التي تثبت أنه كان يعيش حياة فيها سعة ، وأنه ورث أرضاً واسعة ص ٥٥ وما بعدها .

والجدير بالتأمل حقاً أن المنفلوطى برغم ما كان بوجه إليه من نقد لم يكن يحاول أن يغير الأساس الذى يختار عليه مترجمانه ، أو الأسلوب الذى ينتهجه ، فى تأليفه ، بل يبدو الأمر على العكس ، إذ كان يتراجع فى طريق الاستغراق الرومانسى ، فقد بدأ بالنظرات سنة ١٩٠٩ ولكنه يعرب « الشاعر » سنة ١٩٢١ و « الفضيلة » سنة ١٩٢٣ ، ولا تبدو بارقة أمل إيجابية فى الانفعال بالعصر إلا فى ترجمته — أو تعريبه — لمسرحية « فى سبيل التاج » سنة ١٩٢٠ فيما يبدو — بصورة ما — مشاركة بالرأى فيما يمكن أن تنتهى إليه ثورة ١٩١٩ من صراع بين القادة ، وما يمكن أن يؤدى إليه هذا الصراع ، لكنه قضى على هذا التفسير المتفائل بما عقب به على هذه المسرحية (وقد حولها إلى الشكل الروائى) من روايات ، وكأنما استمرأ النغمة التى ارتضاها منه جمهوره ، وتلك حجة تنافى تعطيل استمراره ومبالغته فيها ، برغم تطور الحياة الاجتماعية تطوراً عظيماً خلال العقدين الأولين من هذا القرن ، وبرغم تقدم الوعى النقدى والأدبى .

ومن جهة أخرى فإنه إذا كان المازنى قد عبر عن عصره بأنه عصر التفكير والقلق والاضطراب والشك ، فتلك كانت حال القلة المثقفة ، أما القاعدة العريضة التى اعتمد عليها رواج المنفلوطى فإنها كانت قد أخذت إلى اليأس منذ هزيمة عرابى والتشهير به وتشويه حركته والسخرية من رجاله التأثيرين معه ، ثم لاحت بارقة أمل فى الثورة ما لبثت أن انتهت إلى يأس آخر حين آلت إلى صراع بين الساسة على مناصب لم يمنح منها الشعب غير الفرقة والخوان وقد ركب المنفلوطى الموجة الصاعدة ، فراح ينوح ويبالغ فى فوحه دون أن يحاول البحث عن حل ، أو الكشف عن أساس العلة ، أو الملامة بين موضوعات قصصه وروح الفترة .

المنفلوطي إذاً علامة معوقة على طريق الرواية الواقعية العربية ؛ بهذا النغم الحزين الصاعد دائماً من قلب لا يرى في الحياة خيراً قط ، وبإقامه نفسه كراوية لقصصه ، وصنعتة اللغوية الواضحة ، وأخيراً بهذه الشخصيات التي أثرها ، وهي تفتقر لمقومات الوجود الإنساني ، فتصوره للمشاعر قائم على صناعة الإنشاء ، وهو لذلك يسقط فنياً لأنه يبعد عن التحليل والتصوير ، ويقلب السرد والتقرير ، فضلاً عن أنه لا يعنى بتفاعل الفرائز والنوازع ، بل تبدو شخصياته كخط مستقيم ، يفرض عليها منطقها الخاص ثم يدفع بها نحو الموت^(١).

ونحن لا نتناول المنفلوطي في هذه الصفحات لننتهي إلى أنه لم يكن شيئاً في تاريخنا الأدبي ، فليست هذه هي الغاية ، كما أن المنفلوطي ممن لا يسهل العبور بهم صامتين عن جهودهم ، فقد خالص الأسلوب النثري — أو كاد — من أثقاله ، وجعله بهذا قابلاً للتطور في طريق التعبير الدقيق والصادق ، كما أنه أثر البسطاء بمحبته ، واتخذ الفقراء والمهانين المحقرين من المجتمع أصدقاء يوليهم وجهه ، وإن أخطأ السبيل في الحذب عليهم ، وأخيراً فإنه أول كاتب جعل من الحب عاطفة تنفّس علانية وتعبر عن نفسها دون خوف من النفاق الاجتماعي ، فاكسب للفن الروائي قاعدة عريضة من القراء ، مهدت لاشك لوجود جيل من الروائيين يمتاز بفنه ويخلص جهده له ، ويراه جديراً

(١) من الطريف أن يقول شوقي في رثائه :

من شوه الدنيا إليك فلم يجد في الملك غير معذنين جياع
ولرب بؤس في الحياة مقنع أربى على بؤس بغير فناع
فكأنه يتهمة بالسطحية في إدراك البؤس ، وتصويره للوجه الظاهر البائس
دون تنخل إلى الأعماق

باهتمامه . وإذا نظرنا إليه على أنه يمثل مرحلة التردد أو التراجع عن الانجاء الواقعي ، فإن دوره في دعم الاتجاه الواقعي أو التمهيد لتقبله يأتي نابعاً من موقفه المناقض – لا المناهض – للواقعية. إن شيوع النقص يكون حافزاً لتلصص السكّال والبحث عنه ، واختفاء الملامح الوطنية قد يغرى بالمبالغة في إبرازها .

منجذ بقع ظل منفلوطية متناثرة على مدى ثلاثين عاماً بعد وفاته ، لكن أحداً لم يلحق به في منجاء الخالص ، كما لم يؤثر أحد في الشباب من الكتاب المعاصرين له مثل تأثيره ، وسنرى بعد قليل أن دعاة العصرية المصرية لم يستطيعوا أن يكسبوا – من خارج صفوفهم – أحداً إلى دعوتهم ، على حين انفرد للنفوطي – توازره ظروف العصر – بمثل هذا التأثير الواسع ، ويغلب على اللظن أن رياح المهجر الوافدة بالنغم الحزين الأسيان ، الداعية إلى طهر متصوف يلتبس العزاء في دار الجزاء ، قد أعانت الدعوة المنفلوطية على الاستقرار ، فيبينها معاصرة زمنية ، ويبنهما ملامح نفسية وفنية مشتركة . وإذا كان الشعر للمهجري قد سبق بملاحمة النفسية ، وتقاليد التعبيرية ، فإن الرواية المهجريّة سارت في ذات الطريق ، كذلك نجدّها عند جبران ونعيمة ، وهما مثل المنفلوطي ، تظهر ذاتهما بقوة ، فيتفسح الشكل الفني أمام إلحاح الذات وحاجاتها إلى التعبير^(١) .

ولقد أمضينا مع المنفلوطي بعض الوقت لنؤكد حقيقة مستنتجة ونحاول تحليلها ، تلك هي أن أحداً لم يستطع أن يحتمك البيئتين الأدبية في المجال الروائي وأن يفرض عليها اتجاهه وأسلوبه ؛ فالمنفلوطي يزدهر في الفترة التي شهدت ميلاد

(١) الدكتور عبد الكريم الأشتر : فنون النثر المهجري ص ٥ ، ٧١ ، ٧٤ ،

هامش ٧٥ ، ٨٤ .

القصة الفنية العربية الأولى (زينب) لكنه - وهذا مجرد ظن - لا يلتفت إليها ، ربما عاقته اللغة التي كتبت بها ، كذلك لا يلتفت إلى دعاة المصرية المصرية ، ومذهب احصاء ، وهم بدورهم قد تجاهلوه تماما . وهناك - كما هي سنة الحياة دائما - فريق وسط أخذ من المنفلوطي - لاعنه - الاهتمام بالصياغة وظهور الذات ، والاحتفاء بالعواطف الإنسانية ، وأخذ من الدعاة إلى الحقائق القدرة على التعليل والتحليل - وهو ما عجز المنفلوطي عنه - والاهتمام بالشخصية الإنسانية وظهور البيئة الزمانية والمكانية ، وأخيرا الاهتمام بالشكل الفني للرواية ، فهي ليست - كما هو الحال عند المنفلوطي ، وبشيء من التحفظ عند هيكل - خطبا ومناقشات طويلة ورسائل مدبجة بعناية يتبادلها المحبون ، ولحكنها حوادث مترابطة ، متفاعلة مع شخصيات إنسانية نامية ، تصنع الحدث وتنميه وتتأثر برود الفعل الناجمة عنه . فريق الوسط هذا يتمثل في روايات « إبراهيم الكاتب » للمازني ، و « دعاة الكروان » لطف حسين ، و « سارة » للعقاد والجدير بالملاحظة أنها كما تأخذ مكانها بين أتجاهين ، فإنها أيضا تحتل زمانها بين فترتين ؛ فترة البواكير ، وفترة الازدهار للواقعية ^(١) .

عودة التمازج بين الرومانسية والواقعية بعد المنفلوطي

شهد المنفلوطي في سنواته الأخيرة جهود تيمور ورفائه خلق أدب أكثر تمثيلا لروح العصر ووفاء بطابع الإقليم . ويبدو أن المنفلوطي لم تكن لديه الفرصة لاتخاذ موقف من هذه الدعوة الجديدة إذ لم يمسه العمر . وقد اهتم دعاة المصرية المصرية بالقصة القصيرة ، فاجتمعت جهودهم إلى جهود المنفلوطي

(١) صدرت رواية المازني سنة ١٩٣٢ ، أما دعاة الكروان فصدرت سنة ١٩٣٤

وظهرت سارة سنة ١٩٣٨ .

و هيكل من قبله للإقناع بقيمة الفن القصصى وأصالته ، ومع هذا فان فترة من الر كود قد سيطرت على النتاج الروائى بعدموجة للنشاط التى بثتها المدرسة الحديثة فى أعقاب ثورة سنة ١٩١٩ وأننتجت قصصا قصيرة ناضجة، وروايات دونها كثرة ونضجا . ويظهر صدى هذا الفتور فى رنة الفرح التى تلتى بها د جب ، ظهور رواية د إبراهيم الكاتب ، سنة ١٩٣٢ وهى تعبر عن هذا التمازج القديم بين الرومانسية والواقعية ، وقد وجد صورته مرة أخرى فى د دعاء الكروان و د سارة .

لأنستطيع أن نقول إن هذه الأعمال الثلاثة الأخيرة تنمية لما بدأه هيكل وبخاصة إذا كان المقياس الذى نحتكم إليه وجه واقعى وآخر رومانسى ، فاللوحة الاجتماعية العريضة فى د زينب ، التى تقسع للريف فى مجموعته فى أحيان كثيرة ، تضيق فى د دعاء الكروان ، فتعزل فى مكان قصى بين البادية والريف على حافة الصحراء ، ثم تضيق عند إبراهيم الكاتب، مرة أخرى فلا تشمل غير صاحبها ومن يحيط به من أفراد لا يمثلون أنواعا ، كما لا يمثلون طبقات ، ثم تصل إلى منتهى الضيق عند العقاد الذى يجعل من الأفكار المجردة شخصيات لروايته الوحيدة ، فجبال الرواية الحقيقى هو رأس العقاد ليس غير . ولا بد أن يطرأ سؤال عن سر هذا التقوقع النامى عند هؤلاء الثلاثة فى تلك الفترة بالذات . ويمكن أن نلمس الجواب عند ظروفهم كقلة مثقفة ، شديدة الإحساس بذواتها ، وبالفارق الثقافى الذى يفصلها عن السواد الأعظم من مجتمعا ، فضلا عن أنهم من طبقات مجهدة ، قريبة جدا من سفح الهرم الاجتماعى الطبقي، جاهدت وارتفعت بثقافتها وجهدها الذاتى ، فبلغ اعتزازها بالذات مداه ، ومن حرصها على ميزتها الثقافية أن تنظر إليها كعملة نادرة غير قابلة للتداول ، يمازجها فى ذلك نزعة تشاؤمية

يؤكد هذا السلوك الاجتماعي العام تجاه هذه القلة المثقفة الطموح ، إذ ترى أصحاب المناصب ، ومن أقبلت عليهم الدنيا دونها ثقافة وأصاله وإخلاص للعمل ، فامتزجت أحاسيسها الذاتية بنزعة تشاؤمية تخف حيناً ، وتعلو أحياناً أمام الظروف المتغيرة أو الخاصة بكل منهم .

وتمثل « إبراهيم الكاتب » بداية طيبة لصد الموجة المنفلوطية ، لذلك احتفى بها « جب » ، كما شاركه في حفاوته الدكتور مصطفى ناصف ، مع اختلاف مصدر الإعجاب .

ففي الدراسة المستأنية التي عقدها بعنوان : « رمز الطفل » يقرر أن « إبراهيم الكاتب نقلة أساسية في تاريخ الفكر العربي »^(١) . وهذا التقويم للرواية قائم على رفض التناول السطحي ومحاولة الوصول إلى حقائق رموزها أو دلالات هذه الرموز ، فقصص المازني مع المرأة يقرأ كثيراً على أنه من شئون العاطفة الخاصة ، ولكن من اليسير أن يقرأ على أنه تعبير رمزي عن مفارقات كثيرة ؛ المفارقة بين الخيال والواقع ، بين المقصد المرسوم والمصادفة الطارئة ، بين العمل والتفكير ، بين النشاط الاستطائقي في جوهره والنشاط العملي التحيزي إلى غرض معلوم^(٢) . ويشير الدكتور ناصف إلى دوران قصص المازني حول المرأة ، متخذاً منها رمزاً للإنسان أو حياته ، فالمازني يقصر نظره على مبدأ الحياة الإنسانية^(٣) ، وقصة الحب في « إبراهيم الكاتب » تدخل في هذا الرمز العام والشامل ، يحدده هنا هذا « التثليث » في الحب . ويحدد الناقد بعض ملامح المازني وعلاقاته

(١) الدكتور مصطفى ناصف : رمز الطفل ص ٣٢ ، ٣٣ .

(٢) السابق ص ٥٢ ، ٥٣ .

(٣) السابق ص ٢١ .

الفنية؛ فهو يرى أن الشخصيات في القصة أدوات يطلق عليها الكاتب آراءه وخواطره^(١). ويستمد تجربته الفردية، وفيها يكون الخيال أثرى من الواقع^(٢) ويعنى بالتعبير عن غربة الإنسان عن الوجود، وغربته - تبعاً لذلك - في داخل المجتمع، وفرديته وغربته تمتداف إلى الحياة، فكل موقف مغلق على نفسه لا يمكن أن يقارن أو يصحح بموقف آخر^(٣)، ويتخذ الطفل رمزاً لاقتران الأضداد^(٤)، وتسهبه تجربة الموت والحب، ويربط بينهما دائماً^(٥).

ويؤكد الدكتور ناصف على العلاقة بين حامد في رواية «زينب»، و«إبراهيم الكاتب»، وإبراهيم يشبه حامداً، كل منهما يشعر بالفرق بين أفكاره التي مصدرها الكتب والانطباعات الخاصة التي تملأها الحياة الاجتماعية، ومن ثم يكون «التمزق» بين الواقع الذي يسيطر عليه التعقل البارد وتغطيه العواطف وضبط النفس وما يأمله من عاطفة وحب. وأضاف أن «الثلاثية» العاطفية قد سبق بها حامد قبل إبراهيم مع فارق بين الشبيهين، إبراهيم شديد الإحساس بفرديته، وهذا معناه أنه لا يستطيع أن يؤلف وحدة كاملة مع الطبيعة أو المجتمع، على عكس حامد - وهو فردي أيضاً - فإنه كان وثيق الصلة بالطبيعة، وكان يجد فيها إشباعاً. ولكن كليهما لم يكن على وفاق مع المجتمع^(٦). ويشير أخيراً

(١) السابق ص ٤٢

(٢) السابق ص ٥٤، ٥٥

(٣) السابق ص ٢٤

(٤) السابق ص ١٢٥

(٥) السابق ص ١٤٦

(٦) السابق ص ٩، ١٠، ١٤، ١٥.

إلى ما تثيره آثار المازنى من انطباع يذكر بالخيام ، وعلاقة المازنى به تتجاوز ترجمة رباعياته ، كما تذكر بصارات لتوماس هاردى عن الرغبة الكامنة فى تغيير المقدور والمعجز عن مواجهته^(١) . ولكن هذا لا يعنى — عند الدكتور ناصف — أن المازنى داخل فى الإطار الرومانسى ؛ لأن رمزيته وكثافة أسلوبه يمكن تحليلهما واختبار سطوحهما وأغوارهما ، على عكس الفموض الرومانسى الذى يتبخر أمام النظرة التحليلية^(٢)

وهذا الفارق الأساسى يؤكد استقلال الكاتب المصرى وعدم انتمائه كلياً فى اتجاهات الفكر الغربى ، ولكن المازنى يظل فى صميمه كاتباً فردياً وجدانياً ، وهذا ما يجعله أكثر قرباً من أدباء الرومانسية .

وتحاول الدكتورة نعمات فؤاد فى دراستها عن « أدب المازنى » أن تضع ذاته بتشاؤمها وهربها فى إطار من ظروف العصر ، وآثار البيئة الخاصة ، ثم ثقافته الذاتية وصورته العضوية . فصر — عندها — ذات حضارة غيبية دينية ، منذ الأفلاطونية الحديثة وحتى تحركت ثورة سنة ١٩١٩ من الأزهر ، ثم كانت الظروف السياسية القلقة فأكدت هذا الطابع الغيبى فى التفكير ، وانعكست عملياً ونفسياً ووجدانياً فى صورة ميل إلى الخفاء والاحتىال ، وجنوح إلى الشك واليأس والحيرة ، ثم كان مرضه شاباً بالنيراستينيا فصار عصبي المزاج ، ثم كانت آفتا القصر والعرج وراء ميله إلى العزلة وكراهة المجتمعات^(٣) . و « إبراهيم الكاتب » عند مندور مزيج من الشعر والسخرية ، وإبراهيم نفسه « النموذج

(١) السابق ص ٤٧ ، ١٣٦ ، ١٣٧ .

(٢) السابق ص ٢٩٤ .

(٣) انظر ما كتب تحت عنوان : « بين البيئة والوراثة » و « البيئة الخاصة » .

بشرى لذلك النوع من الناس الذين يطول تفكيرهم في أنفسهم وفي الحياة ثم لا يهتدون إلى فهم ما يرتضونه ، فينتهى بهم الأمر إلى التحرر من أنفسهم ومن الحياة، يضعونها أمامهم ليحدقوا فيها بنظرة ساخرة ومؤثرة^(١) ، ويضيفها من حيث الشكل إلى الدراما الكلاسيكية إذ تبدأ حوادثها وقد تكونت الشخصيات ، تتحرك أمام الأزمات وفقا لطبائعها ، ونحن بعد لا نعرف ماضى تلك الطبائع ولا مرنشأتها ، وإنما ندرك خصائصها من احتكاكها بالناس والأشياء وسط أزماتها العارضة^(٢) .

ويقول «جب» إن سردها القصصى مبريع هين ، وحوارها رشيق طبيعى ، وقد جاءت الانتقادات الاجتماعية والأفكار الفلسفية مضرة لا صريحة ، ولكنها - باستثناء شخصياتها وجوها - ليست قصة مصرية بالمعنى الذى يفترضه المازنى نفسه ، ويشير إلى الطابع الغربى الغالب على شخصية إبراهيم الكاتب بطل الرواية ، لكن هذا لا يمنعه أن يقرر أنها - على ما يعلم - من حيث الحكمة وتطوير المواقف والشخصيات وغير ذلك من المسائل الفنية تعتبر خير قصة فى الأدب العربى^(٣) ، ولا ينكر النقد أن إبراهيم الكاتب ، برغم غرابته كنموذج ، شخص متميز يعيش بيننا آلاف من أمثاله من المثقفين المصريين اليوم ، وسيعيشون غدا .

وبحصر محمود العالم وعبد العظيم أنيس مشكلة الرواية لا فى طبيعة «إبراهيم» كشخص ولكن فى عدم التنظير لأبعاد مأساة الحقيقة ؛ فهو

(١) نماذج بشرية ص ١٩٤ ،

(٢) السابق ص ١٨٨ .

(٣) دراسات فى حضارة الإسلام ص ٣٩١ .

كشخص يتمتع بوجود حقيقي. » وإنما آفة هذه الدراسة التي حاولها المازني أنها من الداخل ، أعنى أنها دراسة تعرض هذه النفس الإنسانية في صراعها الداخلى وتقلبها النفسية وشرورها الفكرى ، وقلقها وفزعها من الحياة ، وانطوائها على داخلها ، باعتبارها عمليات داخلية لا صلة لها بالأحداث الاجتماعية فى البيئة الاجتماعية ، كأن هذه الحالة النفسية ليست مستمدة من علاقاتها الخارجية بالمجتمع ولا متأثرة به . ولهذا جاءت القصة وهى لا تكاد تضيف شيئاً جديداً عن فهمنا للحياة ، ولا خصوبة جديدة فى إحساسنا بها ^(١) .

ويؤكد الناقدان أن الرواية تعكس قيماً اقطاعية ^(٢) ممزوجة بأمراض نفسية واضحة ، ولهذا ظل ابراهيم يحاول فهم حقيقة وجوده من داخل نوازعه وصراعه الداخلى فقط ، لا فى ضوء علاقاته بالبيئة الاجتماعية كوحدة ، ومن هنا ظل إنساناً عاجزاً عن فهم أى شىء فهما موضوعياً ، حتى أبسط مبادئ تطور الحياة الاجتماعية فى مصر . وإذا فهم فإن موقفه كغيره من الأبطال الرومانسيين « لا يمكن أن يتغير ، بل على العالم المحيط أن يبدل من شأنه حتى يتلاءم وجوهر البطل الكبير ^(٣) » . وهذا هو المغزى النهائى لموقفه من معارضة الأسرة فى زواجه من شوشو ، ولهربه مع ليلى وإحساسه بالسطوة على مارى ، فالسخط جوهر نفسه ، والفراغ صفة ملازمة ، لا يتخلى عن هذا أو ذاك سواء وجدت دواع قوية أو لم توجد على الإطلاق ، وهذا السخط وذلك الفرار نتيجة للتفوق داخل الذات .

(١) فى الثقافة المصرية ص ٧٨ .

(٢) السابق ص ٧٥ — ٧٦ — ٧٧ .

(٣) الدكتور على الراعى : دراسات فى الرواية المصرية ص ٨٠ .

والرواية لكل هذه الجوانب غارقة في الرومانسية بدميتها وتشاؤها ودورانها حول الذات ، وعجزها عن مجابهة الواقع بأسلحته ، ثم في نوعية التجربة المطروحة ، وأسلوب البناء الروائي ذى الغاية المحدودة بجلاء جوانب من نفس إبراهيم ليس غير ، وكأنه محور الوجود ، ولا قيمة لهذه الشخصيات الأخرى في ذاتها إلا أن تعبر به .

ولكن ناقد مجلة الفجر الجديد له رأى مخالف ، ولعله رأى الوحيد الذى يتيح لنا أن نسأل : هل لها في الواقعية من نصيب . . ؟ وذلك أنه يراها تعبيراً عن الطبقة الوسطى الصاعدة التى بدأت تحتل مواقعها من حياة المجتمع المصرى في هدوء وثيد ينشد الاستقرار ^(١) .

و المازنى مائل في الرواية مثولا كاملا لا يحتاج إلى بحث ، برغم نفيه ذلك في مقدمتها ، ولكن هذا لا يصلح سبباً للقول بالواقعية أو رفضها ، إذ المعول على الموقف ، وأسلوب التناول ، ونوعية الشخصيات ، وما تتحلى به من صفات ، وما تخوض من مشكلات . وهذه الجوانب جميعها في هذه الرواية لا يجمعها إطار متكامل من الواقعية ، بل تأتى من خلالها اللمسة العابرة في الموقف العابر ، أو الجملة الحوارية ، أو الحركة النفسية .

ويبدو أن كلمات ناقد «الفجر الجديد» أوحى إلى الدكتور نemat فؤاد بالقول بوجرد مسحة واقعية في هذه الرواية ، حصرتها في حوادثها المألوفة ، وكذلك لما اشتملت عليه من وصف للريف ولطرائق أهله في الفكر والحياة . وتوقفت عند البطل ، وهو في رأيها إنسان عادى ، ولعلها تعنى أنه عادى بالمقياس الكلاسيكى ، أى أنه ليس من عليا القوم ، ومن ذهب ذكره في الناموس ، وترادفت

(١) الدكتور نemat فؤاد : أدب المازنى ص ٢٠٣

عليه النعم ، وفيما عدا هذا المفهوم فانه لا إبراهيم الكاتب ولا إبراهيم المازني بالشخص العادي بأى مقياس آخر . وكذلك تشير إلى أن شخصيات القصة متطورة ، وفهما معنى التطور يحده ما أشارت إليه من قبول شوشو الزواج من محمود وكانت قد رفضته قبلا ، وكذلك نجمة الأخت الكبرى التي رفضت في البدء أن تتزوج شوشو قبل الأخت الأكبر منها سميحة ، لكنها في النهاية قبلت ذلك . وما نظن أن (التطور) الذى يلبس رواية ماثوب الواقعية أو يقربها منها يمكن أن يحدد عند تغيير الرأى أو العاطفة حيال مسألة جزئية ليست صميم الرواية ولا قريبة من صميمها . التطور الذى عناء الواقعيون ، ووقفوا عنده هو التطور الاجتماعى فى مرحلة زمنية . ولا يعنى هذا بالضرورة أن تتسع اللوحة حتى نعم المجتمع ككل بين جوانبها ، فقد يكفي الجزء على أن تكون عملية التنظير مستمرة . ولا يعنى هذا مرة أخرى أن يقول الكاتب : وهكذا تطور المجتمع ، واختلفت علاقاته ، فتغيرت تبعاً لذلك مفاهيم الفرد ونفسيته ، وإنما يعنى أن يكون الفرد ممثلاً لمجتمعه فى أعم خصائصه النفسية والفكرية والثقافية ، منفعلاً بهذه الخصائص ومتحركاً من وحيها ، وتأثيرها الخفى والظاهر ، فهو الصورة والمجتمع إطارها ، لا تتحدد إلا به ، ولا تكتسب وجودها الحق إلا بحلولها فيه ، وهو بدوره يخلق عليها ظله ، بهجته أو ققامه ، ويحدد من حركتها ويحصر وجودها . وإذا كانت نجمة قد غيرت رأيا أو تنازلت عن رأى رآته ، وإذا كانت شوشو قد رضيت بالطبيب بعد رفضه ، فما كانت هذه أو تلك تعكس فى موقفها نوعاً من التطور العام ، أو تمثل وعياً جديداً فى علاقاتها الاجتماعية ، أو حتى أفكارها الذاتية ، وإنما هى ضرورة البناء الروائى ، وتسلسله الذى أراده المازنى ، لتنتهى صفحات الرواية وليس عليها من أحد

غيره ، فيسعد بوحده الأبدية التي تاق إليها طويلا ، واستقرت في أحماقه برغم إلحاحه على اللعاق بالحياة .

فإبراهيم المازنى يتمزى بالأحلام عن الواقع ، ويحقق ذاته في الوهم ، ويمجد في ذلك لذته ووجوده الحق ، وإبراهيم الكاتب ينتهى إلى موقف عبثى من الحياة ، ويهتف من قلب مقهور : ليت الحادى يجعل بنا .

ولعل الدكتور الراعى أكثر إنصافا لهذه الرواية حين يرى أنها رواية رومانسية وإن ترددت في أنحائها نعمات واقعية يستخدمها المؤلف استخداما مقصودا ليعبر عن وجهة نظره في بعض الناس ، فهو مثلاً يدخر الصفات والتفاصيل الواقعية لشخصيات لا يرضى عنها ، أولا يظنها ترتفع كثيرا في السلم الفكرى ، ومن قبيل هذا وصفه الواقعى المدقق لأحوال نجية وأفكارها . . إنه يصف لنا وصفا فائنا عادة نجية في شرب القهوة ، ذلك أن المازنى يرى أن الواقعية هى الأسلوب الفنى الوحيد الذى يليق بشخصية هابطة مثل نجية . كما يلاحظ أنه يجعل اللغة العامية من نصيب أبناء الشعب بينما يبقى الفصحى للسادة ، ولو اشترك الفريقان في موقف واحد ^(١) .

وتتقدم « دعاء الكروان » بنا خطوة واسعة نحو مجتمع أكثر امتدادا وحركة وحيوية من نفس المازنى المنطوية الآسية ، مجتمع البادية والريف . ويختار الكاتب لحظة تطور تغير في علاقته حيال المجتمعات الأخرى (المدينة) ، فتنعكس بدورها على علاقته الداخلية بين الأمر ، وفى داخل البيت الواحد ، وهى بذلك وما تحاول أن تحاربه من عادة النار المنتشرة فى تلك البيئة تعتبر من روايات العادات والتقاليد . ولكن الدكتور أحمد هيكى لا يقنع منها بهذا المعطاء

(١) دراسات فى الرواية المصرية ص ٩٥ .

السريع المباشر الذى أشار إليه كاتبها في المقدمة ، ، ويرى منها وجهها آخر أكثر إشراقا وفاعلية بالنسبة لتطور الجماعة ورفيها ، إذ يلاحظ أنه مع هذا كله تبدو في دعاء الكروان صورة رائعة لكفاح الطبقة الفقيرة من أجل التغلب على واقعها ، ولتضحياتها في سبيل الارتفاع بمستواها ، ولانفساح الأمل أمامها في الالتحام بالطبقة الأعلى عن طريق الثقافة وطرح الحق من جانب الطبقة الدنيا ، وعن طريق الوعى الإنسانى والتعاطف من جانب الطبقة العليا^(١). وهو يشير بذلك إلى شخصية « آمنة » تلك البدوية الريفية التى تدرجت حياتها إلى مستوى عام من الثقافة ، واكبه قسط لا بأس به من التهذيب ، اقترن بإرادة حديدية ، وشخصية متمردة منذ البدء ، دفعت بها إلى الزواج من المهندس الذى كان وراء مصرع أختها .

وهذه الرواية مثال لالتقاء المذاهب الأدبية وتمازجها في نفس المثقف المصرى؛ فقدتها كلاسيكية تقوم على الصراع بين الواجب والعاطفة ، وألثار الذى تراه « آمنة » واجبا والعاطفة التى سقطت في شركها وهى تحاول جاهدة إسقاط خصمها ، وقد انتصرت العاطفة على حين كان يفضل الكلاسيكيون اقتصار الواجب . وإذا كان المعنى الجرد للرواية كلاسيكيا فإن « الحادثة » التى قام عليها الصراع مستمدة من واقع البيئة ، ليست مفروضة عليها في البداية أو النتائج التى أدت إليها . ولكن الرواية في مجموعها يحتوئها جو رومانسى واضح؛ إذ تتحرك الحوادث وتنمو مبتدئة من « عهد » ارتبطت به آمنة مع « طيف » أختها صريعة الغدر ، يذكرها بهذا العهد دائما صوت « الكروان » بأتمها رمزا للديمومة المأساة ، ثم ترديد آمنة لكلمات : الثأر والعهد والتضحية . ومع هذا فشخصية

(١) الأدب القصصى والمسرحى في مصر ص ٢١١ ، ويدرجها في نوع يسمية :
رواية الطبقات الإجتماعية .

آمنة بالذات تتصارع عليها ملامح واقعية وأخرى رومانسية ، فهي مطالبة
بثأر ومرتدة ، مستسلمة للحب ، طموح . لكنها إلى جانب هذا تعى طبيعة
دورها وموقعها الاجتماعى ، وتسعى إلى تغييره ، وتصنع مستقبلها إلى حد كبير ،
وتقف من مآثورات بيئتها المنعزلة الفقيرة موقف الرفض الصريح . ويقابلها على
اللفاحية الأخرى شخصية المهندس ، ونحن لانراه إلا رومانسيا يحاول الإفلات
من شرك الحب دون جدوى ، ولا يتركه الكاتب حتى يحمله على أن يبكى بين
يدى خادمته ، ويجثو أمامها مغلوبا بعاطفته ، ويتم له التطهر بالحب ، فيتوب عن
آثامه القديمة ويتنكر لها .

وإذا تركنا الشخصيات الرئيسية التى يوليها الكاتب عنايته الزائدة ، التى
تتحول أحيانا إلى لون من الوصاية عليها ، ينطقها بأسلوبه ، ويخضعها لتصوراته ؛
فإننا نحمد الشخصيات الثانوية - وكذلك المواقف الجانبية - أكثر واقعية وحياة ،
منها هذا الخلل الفظ الذى بدت جفاوته فى تعامله مع أخته المنكوبة وبنيتها ،
وكذلك هاته النسوة اللاتى نزلن بيت العمدة : زنوبة المرايية ذات التاريخ الحافل
فى خدمة الخطيئة ، وخضرة الدلالة ، ونفيسة العرافة ، وكذلك حادث
مصرع شيخ الخفراء (ص ٥٠ - ٥١) وهو حادث جانبي لاقية له إلا استخدامه
لاستقدام « المأمور » لكنه يكتسب حياة ذاتية قوية عنيفة الإيقاع . ويمكن
اعتبار مصرعه رمزا لمصرع أكبر هو مصرع هنادى .

والنزعة التحليلية هي المسيطرة على تقديم الشخصيات وتصوير المواقف ،
ومخاصة فى علاقة آمنة بالمهندس ، ونحوها من الاهتمام به إلى الانتقام منه ،
إلى الرغبة فى الاستئثار به ، إنها تثور بكل موروئاتها عندما تعرف أن المهندس
قد أحضر خادما أخرى عشقها « إذا قصد خان هنادى ولم يحفظ لها عهدا ، ولم

يستبق لها مودة» ^(١)، ويتلاشى حزنها على أختها مخلقا غضبا ناقما على المهندس، ولكن أى غضب؟ «أغيرة هذه التي ذادت الحزن عن نفسى، وأقامت مكانه غضبا نائرا متعلبا؟ .. أغائر أنا لهذه الأخت البائسة التي ذاقت الموت فى سبيل هذا الفتى دون أن يكون لتضعيتها أهلا؟ أغائر أنا لهذه الرغبة التي كانت تملأ نفسى وتملك قلبى، وتدفعنى دفعا إلى أن أعرف من أمر هذا الشاب ما كنت أجهل ^(٢)؟». ويتكرر مثل هذا الموقف التحليلى تخلو فيه الشخصية إلى نفسها فطرح تساؤلاتها العديدة، مما يبطئ بالحركة أحيانا. لكن اللغة - وليس من الممكن تجاهل لغة طه حسين - تمثل هاتقا آخر للحركة، فهى لغة مصنوعة بدرجة توشك أن تعفى على الفوارق النفسية والفكرية بين الشخصيات، فكلهم يتكلمون على مستوى واحد، ويحتفلون بالزواج بين الجمل، ويحرصون على تنعيمها. هذه هنادى تنصح أختها محذرة فى ليلة كربها وقمة محنتها: «إياك أن تفعل ما فعلت أو تمدعى كما خدعت أو تدفعى إلى مثل ما دُفعت إليه. إياك إن تفعل ترى نفسك فى مثل ما تربى فيه الآن من الجزع والهلج، ومن اليأس حتى من رحمة الله، ومن القنوط حتى من روح الله الذى لا يقنط منه إلا الكافرون» ^(٣). إن هنادى فى مستواها الفكرى لا يمكن أن تصوم نصيحتها لأختها بهذا الاسترسال المذب المنق، وإذا كان التدخل بقدر من «الصنعة» ضرورة فنية، فإن إخفاء «الصنعة» هو العبقرية الحقيقية فى التعبير الفنى.

(١) دعاء الكروان ص ١٠٧.

(٢) الرواية ص ١٠٨.

(٣) الرواية ص ٢٨ - ٢٩.

ومن جانب آخر فإن هنادى — وحالتها النفسية على ما نعرف — لا بد أن يأتي حديثها مبسراً متقطعاً مرهقاً لا منطق فيه ولا ترتيب .

وقد فضلنا الوقوف عند « دعاء الكروان » على الرغم من أنها مسبوقة بكتاب آخر هو « الأيام » الذى صدر جزؤه الأول سنة ١٩٣٩ وأكمل موضوعه بالجزء الثانى سنة ١٩٣٩ ، ويمثل « أدب » تكلمة للكاتبين وكان قد صدر فيما بينهما سنة ١٩٣٥ ، وهذا التفضيل قام على اعتبارات عديدة ، فـ « دعاء الكروان » أقرب نتاج طه حسين فى المرحلة التى نتحدث عنها للشكل الروائى ، فضلا عن أنها تجربة غيرية ، بمعنى أنها ليست صفحة من حياة الكاتب شأن الآخر ، وظهوره فيها بشخصه محدود بالبعد اللغوى ، على أن البيئة لم تستقبل « الأيام » كرواية ، وهى ترجمة ذاتية واضحة ، وإن جلا الكاتب من خلالها صورة المجتمع المصرى ، وبخاصة فى الريف أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن — فى عقائده وخرافاته ونشاطاته العامة وبخاصة التعليم الذى يهتم به الكاتب اهتماما خاصا . وفى الجزء الثانى من « الأيام » يتغير أسلوب الكاتب كثيرا بما يلائم تقدمه — كرواية — فى السن ، فيفقد هذه المسحة الشاعرية وتلك البساطة المعجزة التى تتجلى فى الجزء الأول ، ويبرز القلق والشك والإصرار الذى صبغ شخصية الكاتب إلى فترة طويلة ، وهو يحاول أن يجتاز عتبات النفس وعتبات المجتمع ليأخذ مكانه بين المثقفين ، كما أن ذاته ليست محور الكتاب — كما هو الحال فى الجزء الأول — وهذا أيضاً يتوافق مع مداركه التى بدأت ترشده إلى أن شخصه ليس محور الوجود ، ويقدم صوراً لمجتمع الطلبة المغترين من أبناء الريف فى القاهرة ، وهو يبدو مجتمعا فقيراً معدماً بصورة بشمة (ص ٧٣) يحيا حياة قاسية متجهمة ، يخفف قسوتها

بلذا نذ رخيصه (ص ٩٤) ، كما يرصد حركة الوعي الثقافي وبداية تمرد العقليا
الأزهرية على استسلامها الطويل المأثور . ويرسم بعض النماذج البشرية الشاذة
ينتهى بعضها بالجنون ، أو الهروب من حياة الكاتب فلا تراها بعد ذلك .
ولأن أكثر الشخصيات منقطعة تظهر وتختفي تبع تداعياها إلى ذاكرة الراوي
فإن هذا الجزء يبدو أقل تماسكا - ومن ثم أكثر بعداً عن الشكل الروائي -
من الجزء الأول « غير أن العمل الذى يحمل اسم « أدب » وإن غلب عليه
طابع الرواية التحليلية ، يمكن أن ينظر إليه على أنه نوع روائى آخر ، أو ليس
رواية على الإطلاق ؛ وذلك أن المؤلف قد اهتم فيه إلى جانب إيراد حكاية هذ
الأديب بعرض صفحات عديدة من حياته هو ، وذكراياته هو ، من القرية
والكتاب إلى القاهرة ثم فرنسا والسوربون . وقد أسرف الكاتب فى ذلك
أو أبرزه بمزيد من الاهتمام ، بل أوشك أن يخصص له بعض الفصول كالفصل
الخامس الذى يكاد يكون فصلا من كتاب الأيام ، حتى لينخيل للقارئ أحيانا
أن هذا « الأديب » لم ترد حكايته إلا بمثابة مشجب يعلق عليه الكاتب هذه
الصفحات من حياته ، وتلك الذكريات عن ماضيه «^(١) . ولكننا مع التسليم
بهذه المأخذ على منهج الكتاب كرواية ، نجد أن هذا « الأديب » بشخصه
أدخل شخصيات طه حسين فى بحثنا عن شخصية واقعية ، فهو بازدواجيه
المرضية ، وتناقضه وتنقله بين الأضداد ، وتحركه بوحي من عقد ماضيه ثم انهياره
وموته الأشبه بالانتحار ؛ هذه الشخصية فى حياتها التقلية ، ونهايتها المفاجعة ، لها
أشابة عديدة عند الروائيين الواقعيين .

وحين نصل إلى « سارة » العقاد فإننا لا نعتبرها خطوة للأمام فى طريق

(١) الدكتور أحمد هيكى : الأدب القصصى والمسرحى ص ١٣٧ .

الرواية ، كما أنها ليست أكثر عطاء في مجال البحث عن وجه واقى في رواياتنا الرومانسية الطابع ، إذ يغلب عليها طابع التجريد والبحث العقلى الفلسفى فى عاطفة الحب ، وما يكتنفها من عوارض الحيرة والشك . وهذه النزعة الجدلية أبعدت بينها وبين أن تعتبر مشهداً من الحياة . ويكاد المعنى المجرد المشكلة يطنى على الشخصيات المستقطبة فى هند و همام فحسب .

وخلاصة موقفها أنها جسد حى وروح دقاقة (سارة) وعقل فتى وروح فكهة سمحة (همام) ، وأن علاقة ماتقوم بينهما لها شكل الحب ، ولكنه الحب المذهب المتحضر الذى نجده فى الصالونات الأدبية ، أو فى بلاط الملوك ، أو فى قصص « بوكاشيو » أو « ألف ليلة » ، الحب الذى يسمع الحب خلاله بأن حبيبته مشغولة بآخر فلا ينهار أو يجرى للسلاح ، بل يلجأ إلى الخطة والمؤامرة ، فيقيم الرقيب ويسمى إلى اقتناص الأخبار ، الحب الذى يحلل فيه الحب سلوك فتاته ، فيقول إن من الجائز أنها ذهبت تعود مريضاً من أطفال الصديقات ، أو من الجائز أنها قصدت مخدعاً من مخادع الغواية ، لا يتغلب أحدهما على الآخر إلا هلى سبيل التخمين والتقدير^(١) .

وإذا كانت « سارة » قد اكتسبت شيئاً من الحيوية من خلال الوصف الخارجى وتحليل النوازع وحركة النفس ، فإن « همام » باعتداده المبالغ فيه بنفسه وعبادته لذاته قد استحال إلى عقل بارد ، قريب من ثقل الظل وجود الطبع^(٢) .

ولقلة الشخصيات تباطأت الحوادث تباطؤاً شديداً ، وهى ليست أكثر من مواعيد لقاء أو خلاف يتبع كل موعد نظرة تحليلية تحاول أن تبرز الدوافع

(١) الدكتور على الراعى : دراسات فى الرواية المصرية ص ٥٦ .

(٢) أنظر الفصل الخاص بالرواية فى المرجع السابق . ص ٥٤ إلى ٧٤ .

والظاهر وتوقع على ضوئها ما يكون . وقد وفق الكاتب في ذلك إلى أبعد حد ،
حق ليكاد يكون البطل الحقيقي هو الشك وتكون البطلة هي الأنوثة .
وفي هذه الحدود نجد نموها لتين الشخصيتين التجريديتين وتطوراً ، كما نجد بينهما
صراعاً درامياً يصل إلى الذروة^(١) . وإذا كان العقاد ينظر إلى الدنيا نظرة فيها
من الشمول أكثر مما فيها من التفصيل^(٢) . فإنه بالضرورة مناقض لموقف الروائي
الذي يلتقط آلاف الملاحظات الصغيرة ، وتستوعب باصرته مئات الرؤى ، وتخزن
مثل ذلك من المواقف والسحنات ، وتحفظ بذلك كله لتصنع منه حياة زاخرة
يصدق فيها الجزء على الكل لا العكس . ومما هو جدير بالنظر ، أن يعرض
العقاد حياة ابن الرومي في إطار من ظروف عصره ، ومشكلات مجتمعه
وقسماته ، محكوماً بعامل الوراثة وآثار التنشئة ، فإذا عرض لهام وهند دفع بها
إلينا ، وليس يربطهما بدنيا الناس إلا هذه المشكلة القائمة بينهما ، مشكلة الملل
في الحب ، وما يؤدي إليه هذا الملل ، دون أن نعرف عنهما — في ذاتهما —
أى شيء آخر . فليس لنا أن نزعج فوق واقعية التعليل ودقته أى بعد آخر
ينتمي إلى الواقعية . والموضوع فيما نحسب كان يحتاج إلى نوع آخر من التناول
يختلف كثيراً عن الطريقة التي تناوله بها . ولقد انعدم نبض الحياة في هذه
الشخصيات ، وانفسح المجال لتساؤلات العقل ، وقد نفهم قصد العقاد من الرواية ،

(١) الأدب القصصى والمرحى ص ١٦٣ .

(٢) عباس محمود العقاد : مراجعات في الأدب والفنون ص ١٤٣ ، وقد دافع
العقاد عن قصته حين هوجمت بأن الفن القصصى لا منهج له ، وأن المطلوب الوحيد
هو إبلاغ المؤثرات النفسية إلى وجدان القارئ ، وفي رأيه أنه حقق ذلك : انظر
كتابه « أنا » ص ١٠١ .

لكن ما يقصده شيء وما تدل عليه كتاباته — في حدود الفن الروائي — شيء آخر، فهو لم يعطنا غير جدل وشروح، وعبارات معادة قد فقدت القدرة على الإثارة؛ لأن « البرهنة » قد تجاوزت مع نزعتها العقلية التجريدية، فضحي « بالإثارة » التي هي أقرب لطبيعة البناء الفني، وشغل نفسه بإقناعنا بفروجه ومحاولة البرهنة على صدقها.

ولن نخطيء العين — في النهاية — اختلاف الملامح العامة في كل عمل من هذه الأعمال، في تعبيره عن موقف الكاتب، وأيا كانت هذه الملامح أو دلالاتها فإنها لا يمكن أن تنفصل عن عصرها. فالحق أنه اتسع لكافة التناقضات: هو عصر الأمل واليأس، وعصر الشك والتسليم والمسايرة والمقاومة. ومهما يكن من أمر فإن القصة الرومانسية لم تسكن في حالة رفض للواقع، لكنها لم تكن تجعله هدفا دائما، وذلك لظروف كتابها الطلابيين التي أوضحنا سابقا. وسواء كانوا قريبين من الواقع أو في حالة انطواء وهزيمة، أو استغرقهم الجنوح إلى التفلسف والتحليل فإنهم فجحوا في صد الموجة اليائسة الباكية التي اصطفتها المنفلوطي، وقضوا بنزوعهم إلى التحليل والتصوير على الأسلوب الإنشائي، وتقدموا بالشكل الفني خطوات واسعة في سبيل الكمال، وليس هذا بالجهد الهين أو الأثر المحدود على الطريق إلى رواية واقعية.

٣ - الرواية التاريخية وتنظيرها بالواقع

الرواية التاريخية كما أرمى قواعدها الكاتب الأسكتلندي والتر سكوت منافية بالضرورة للأخذ بأصول الرواية الواقعية؛ فهي تقوم أصلا على إحياء مرحلة تاريخية لم يعد لها وجود، وبعضها من جديد من خلال شخصيات تاريخية ذات شهرة — غالبا — وشخصيات موضوعية يتكرها الكاتب، ويحملها بما

يجب في خواطرننا صورة العصر المراد بثه بأبعاده المختلفة : النفسية والسياسية والاجتماعية . . إلخ .

ولم يلتفت الواقعيون إلى ماغبر من الزمان واكتفوا بتوجيه اهتمامهم إلى رصد حاضرم وإبراز ظواهره الاجتماعية وإلقاء مزيد من الضوء على مجالات الاهتزاز والانحراف فيه . وليست هذه النقطة هي مجال التعارض الوحيد بين هذين النوعين من الروايات ، فمن الوجهة التاريخية نجد الرواية التي تأخذ من بعض حوادث التاريخ أو شخصياته أساساً لبنائها ، قد نشأت في رحاب الرومانسية لأسباب تاريخية وسياسية ، منها الاعتزاز القومي ، وأسباب فلسفية اعتنقها أكثر الرومانسيين ، كالرغبة في الهروب ورفض الواقع المعيش ، بأساً منه أو ثورة عليه . وسواء كانت نزعة التقديس أم نزعة الهروب هي الغالبة على جو الرواية ، فإن كليهما منافية لموقف الواقعيين .

ومع ذلك فإن التعارض ليس كاملاً ، فالتاريخية يمكن أن تعتبر واقعية في بعض جوانبها ؛ لأنها حملت — منذ البدء — بعض عناصر الواقعية في طياتها ، باعتبارها فرعاً من الرومانسية التي أجتت الواقعية ومهدت لها . ولعله لم يكن من قبيل المصادفة ذلك الإعجاب الكبير للذي حمله بلزاك — أشهر الواقعيين — لرائد الرواية التاريخية سكوت ، وكيف أنه كان شغوقاً بقراءته ، وقد تعلم منه كيف يدبر الحوار ، ثم كيف يصب الأحداث بعد ذلك صباً ، غير مهمل أصحاب الأدوار الصغيرة في الرواية ، وكما صور والتر سكوت في سلسلة من الروايات مجتمعا بأسره وهو المجتمع الاسكتلندي في القرون الوسطى ، سوف يصور بلزاك في سلسلة من الروايات مجتمعا بأسره هو المجتمع الفرنسي الذي عاصره^(١) ، ولو توسعنا قليلاً في تفسير المفهوم المذهبي للواقعية ، فإننا يمكن أن ندخل في رحابها

(١) أنور لوقا : « بلزاك » حياته وأدبه ص ١٦ .

تلك الروايات التي استطاعت إحياء العصر التاريخي في صورته الواقعية التخيلية ، رافضين بذلك روايات المغامرة والفروسية ، والروايات ذات النزعة الفردية والتقليدية ، هذا فضلاً عن أن الكاتب متأثر بعصره لا محالة ، في مشكلاته وتعبيراته ، وأشكال الفن السائديه ، وهذه بدورها تنسرب إلى المشهد التاريخي .

ولقد اختلفت اتجاهات الكتاب حيال تاريخنا القديم ، فمنهم من اتجه إلى التاريخ الفرعوني مرتبطاً بالسكان والأعراق القديمة ، ومنهم من تناول تاريخنا الوسيط ، ولعله بذلك يحاول أن يجمع بين الاهتمامين : مصر والعروبة ، والاتجاهان كلاهما متأثر بظروفنا أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، وهي ظروف تحبذ ضرورة تأكيد الذات وإبراز الرابطة القومية والثقة في النفس بين أبناء الوطن . وباستثناء زيدان فإنه يغلب طابع المحاولة الفردية على كتاب أوائل هذا القرن .

وبلوغنا العقد الرابع من هذا القرن فإننا سنجد الدأب والإصرار عند عديد من الكتاب ، كالجارم وأبي حديد والعريان ثم نجيب محفوظ وعادل كامل . كما ستقصر الروايات — موضوعياً — في مصر والعرب ، نتيجة الوعي القومي ، وازدياد الإحساس بضرورة تأصيل الشخصية المصرية ، وكشف منابعها ، وكذلك سيرتفع المستوى الفني عند بعض هؤلاء إلى درجة كبيرة .

ولقد تآزر نمو الروح القومي مع ازدياد الوعي الفني ، واقترب الفن الروائي عمومًا من الواقع في دفع كاتب الرواية التاريخية نحو الواقع أيضاً ، ومعالجة بعض جوانب هذا الواقع من خلال التصوير التاريخي أو الشخصية التاريخية . ولا نستطيع أن نزعّم أن كاتبنا المعاصر في أربعينيات هذا القرن وخمسينياته كان يريد أن يعالج الواقع فهرب إلى التاريخ ، وآثر التخفي أمام ضغوط الكبت

والإرهاب السياسى فى تلك الفترة ، لأن اللجوء إلى التاريخ أو الرمز — كما أنه ليس الحل الأوحى — ليس الحل الأمثل ؛ لأن الكتابة كانت مباحة على أى وجه ما دامت تتجنب الإشارة إلى الشخصيات التى يحميها الدستور . ويبدو الأكثر قبولاً أن يقال إن الرواية التاريخية — كإداة قام التاريخ فعلاً بخلقها وتشكيل أبعادها — تناسب الروائى فى بدء تكوينه ، يدعم هذا الرأى ما نلاحظه من أن الرواية التاريخية تمثل المرحلة الأولى عند أكثر من روائى ، هى كذلك عند نجيب محفوظ ، و عادل كامل و هاكثير و السحار و أبى حديد و طه حسين إذا حق لنا أن نعتبر « على هامش السيرة » و « الوعد الحق » أهلاً روائية أو شبه روائية . إذا فقد كان الكاتب يعتمد إلى التاريخ بدافع فى هو سهولة العثور على مادة أو موضوع يصلح كنواة لعمل روائى ، وبدافع قومى هو إحياء صفحة من تاريخ الأمة لتصير درساً مستفاداً فى نضالها المعاصر .

ويأتى إسقاط projection الكاتب لمشكلات عصره على جو الرواية التاريخية بغير وعى منه أحياناً ، إذ هو متأثر فى اختياره لموضوع روايته على الأقل باحتياجات مرحلته ، وأزمات حياته الخاصة والعامة . وفى أحيان أخرى يظهر العمد فى الاختيار للموضوع بعامة ، أو رسم الصورة الجزئية ، أو إدارة الحوار حول مشكلة بعينها ، ويسود الأمر وكأن الكاتب يستمد تجربته الاجتماعية المعاصرة ويخلعها على بيئة تاريخية . وقد أشار محمد سعيد العريان فى مقدمة رواية « لادياس » لأحمد شوقى إلى شكه — مجرد شك — فى قصد شوقى منها لأنها صدرت فى أعقاب هزيمة عرابى ، ومدار الرواية على الصراع بين الجيش والعرش ، أما أثر تلك الصورة السياسية فى توجيه « شوقى » نحو هذه القضية — بإرادة أو بغير إرادة — فواضح كل الوضوح فى الاقتباس التاريخى الذى اتخذته

موضوعا لها ، فهو قد اختار لها عصرأ من عصور مصر القديمة ، كان فرعون فيه ضعيفاً مستبدأ قد احتظى الأجانب وأدنامهم ومنحهم كل الجاه والسلطة والألقاب والرتب ، وأبعد الوطنيين من قادة الجند ، وحرّمهم كل حق يطمحون إلى الظفر به ، فانفعلت نفوس أبناء البلاد . وفي هذا الجو بدأت حوادث القصة تهيج لقائد الجند المحبوب «أمازيس» أن يتمرد على الفرعون ، ويشور به ليغلبه على العرش والتاج ، ثم تتحقق العاقبة السعيدة للشعب على الملك « الباغى » . والعريان يستبعد أن يكون شوقي غافلا عن المغزى النهائى الذى انتهت إليه « لادياس » وبذلك تكون الرواية مجرد انعكاس لقراءاته ، ذلك لأنها ألفت سنة ١٨٩٩ . وفي تلك الفترة المبكرة كان الاحتلال الكامل مستقراً ، وكانت «ثورة عراقى» ما تزال موضع حديث الجيل وأحكامه ، وكان الخديوى فى عزله عن الشعب يجمع حوله الأجانب من المخامرين والأفاقيين .

ولكن العريان يقول : « لست أقطع برأى » مع أن الرأى واضح ، ولا ينبغي هجاء شوقي لعرابى حين عودته من المنفى وتصغيره له ولحركته ، فهذا الهجاء أملاه موقع شوقي من الخديوى ، وهو أمر مرهون بفترة وظروفه . ونحن بذلك لانحاول الدفاع عن « شوقي » ، فبدايته كانت واعدة مبشرة بمطاء وطنى إنسانى مثمر منذ كتب مسرحيته الأولى : « على بك الكبير » أو « دولة المماليك » وحمل فيها على التدخل الأجنبى والفرقة الوطنية ، وهو ما يزال يطلب العلم فى فرنسا ، ولكن الخديوى زجره فى ذلك الحين ، فانصرف عن هدفه إلى أن أعاد إليه المنفى صوابه القومى . وبذلك يكون شوقي أول من كتب رواية تاريخية حاول فيها أن يصور واقعه ، وأن يعالجه ويتخذ تجاهه موقفاً . ولكنه كان البداية التى لم تتطور عند غيره ، ولم تتطور عنده فى مجال النثر .

وقد حاول في مسرحياته الشعرية أن يضع لمسة هنا وإشارة هناك . ففي
« على بك الكبير » يرفع من شأن الرجل لأنه رفض الاستعانة بأسطول أجنبي،
يعود في ركابه ليثار من خصمه وصنيعته المتمرد « أبى الذهب » حفاظاً على أشباله
وعرينه وإن لفظه ، فهو يقول لقائد الأسطول الروسى :

أشكر القائد النبيل وإن لم يخف ما في خطابه من ممان
أنافى دار ضاهر وهى دارى مع أعوانه وهم أعوانى
أنا فى دار مسلم عربى مانع الجار مكرم الضيفان
وفى حوارهِ الداخلى مع نفسه ، وهو نهب للشاعر المتناقضة ، ينتهى إلى رفض
العون من الأجنبى :

لأستعين على الأهل الفريب ولا أرمى الذئاب على غابى وأشبالى
وهذا الاعتزاز بالوطنية المصرية يظهره كافة أفراد الرواية، وفى مختلف المواقف،
حتى « سعيد » الذى يسمى إلى هكا ليقتل على الكبير غيلة ، ما إن يسلم
للجلاد عقب كشف أمره حتى يهتف :

..... بمصر وحققها لانلق رأسى فى يد الجلاد
مولاي سيفك بى أبر فسله إن شئت فاقتلنى بسيف بلادى
وفى « مصرع كليوباترا » يندد شوقى بمن أ صار العرش فراش غرام
وشرب الطلا فى تاجهم ، ولكنه يفعل ذلك من خلال اتهام الشعب بالفلة ، بل
يصل إلى درجة الزجر للشعب الغافل حين يقول « حابى » لـ « ديون » ،
متعجباً من تصديق الناس لما يسمعون وسهولة انقيادهم بالخداع :

اسمع الشعب ديون كيف يوحون إليه
ملا الجوهتافاً بمحباتى قاتليه

أثر البهتان فيه وانطلى الزور عليه
ياله من بيفاء عتله في أذنيه

ونحن بذلك لا نحاول أن نجعل من «شوق» أدبياً إيجابياً وثائراً، فهذه
مبالغة غير مقبولة وثوب فضفاض لا يستطيع أن يملأه، ولكننا نحمله محله فيما
سبق به، وهو تضمين أعماله المسرحية التاريخية تلويحات وإشارات لها مغزاها
بالنسبة لما يجرى حوله من أحداث، وإن شارك في هذه الأحداث علانية على
وجه آخر، لا يصل بالقطع إلى درجة التناقض.

ويظهر موقف فرح أنطون الاجتماعي في روايته التاريخية «أورشليم
الجديدة» ولكنه هنا أقل صراحة منه في روايته الأخرى التي عقدها لنصرة
العمال والتبشير بالاشتراكية، ونعني بها رواية «الدين والعلم والمال»، أو المدن
الثلاث. وهو يدخل بنا أحد الفنادق في مدينة أورشليم، فيحمل من خلال
الحوار على بيزنطة، التي ضيعت بيت المقدس، ويوجد في حديقة الفندق رجل
يدون ملاحظاته - وهي ملاحظات المؤلف - على مجتمعه، ممزوجة بأمله في
نهضة على أساس من اصطناع الفكر الغربي، إذ يدون الرجل في مذكراته:
«الطبقات العالية لا هم لها إلا ملاذها، فهي تفرح وتطرب، لأن الأمباطور
يتركها حرية التمتع بها. فكان الدنيا كلها عندها أكل وشرب ولذة. والطبقات
الواطئة ترضى بأقل شيء، ولذلك يلهونها بأصغر الأمور، ويعملون على ظهرها
كل الأعمال. فهل تنفتح عيونها ياترى يوما من الأيام^(١)». فالإحساس بالطبقة
والأمل في التغيير كانا رائده دائما. لكننا في حدود هذه الرواية نجده يسلك بها
مسلكا آخر لا تدل عليه بدايتها إلا بكثير من الافتعال؛ إذ تتحول إلى أزمة عقيدة

(١) أورشليم الجديدة ص ٥.

حيث يتحاب إيليا المسيحي ، واستير اليهودية ، ويحول اختلاف الدين دون لقاءهما ، وتموت لتترك له مذكراتها ، فيموت بمرضها إذا كان يقبل دفترها دائما . ويبالغ الدكتور نجم حين يحاول أن يجعل منه رائد القصة التحليلية ترتيبا على تلك المسات السريعة التي ظهرت في روايته^(١)؛ فالريادة تعنى وضوح النهج أولا ، وتأثيره في الآخرين ثانيا ، وهذه المحاولة الضئيلة لم تحقق أيا من هاتين الخاصتين .

ومن الملاحظ أنه بعد هذه البداية التي شهدتها العقد الأول من هذا القرن وأسهم فيها زيدان بأوفى نصيب ، هانت الرواية التاريخية من الركود ، ويحار الباحث في تحليل ذلك ، مع أن الجهاد الوطني لم يتوقف . ويبدو أن المثقف المصري كان في حيرة من أمره ، فالبلاد — وقد استقر جيش الاحتلال — أصبحت عاجزة عن التجمع حول هدف واحد حتى هدف وجوب طرد المستعمر ، وكرست الحياة الحزبية هذا الانشقاق ، ومن ثم كان التقاط المرحلة التاريخية المعبرة عن الواقع الحى غاية في الصعوبة .

وقد انقسم كتاب الرواية التاريخية إلى فريقين : اتجه الأول إلى التاريخ العربي يتخذ من عصوره المختلفة ، وشخصياته التراثية مجالا لتصوره ، وعنايته ، وتمجيده ، على حين اتجه الفريق الثانى إلى التاريخ المصري القديم يحى تقاليده ويحيى كفاحه ، ويعلى من شأن سوابق حضارته . أما فى مجال القصة القصيرة فإننا نجد لعمود تيمور بعض القصص هنا وهناك ، وكذلك «لأبى حديد» مجموعة قصصية صدرت بعنوان «مع الزمان» ، اشتملت على قصص تنتمي لكل عصر عبر بمصر أو بغيرها من جيرانها ، ولانستطيع أن نجزم أن هذا التقسيم بين عربية

(١) القصة فى الأدب العربى الحديث ص ٢٠٩ .

وفرعونية قام على أساس من الانتماء الفكرى لكتاب الرواية التاريخية فحسب، حيث لا نستطيع أن نفعل العامل الشخصى المرتكز على التكوين الثقافى، فليس من قبيل المصادفة أن يكون على رأس كتاب الرواية التاريخية العربية محمد فريد أبو حديد و على الجارم و محمد سعيد العريان و على أحمد باكثير، وتجمعهم الثقافة العربية الخالصة أو الغالبة، وينتمون فيما عدا باكثير — وله ظروفه الخاصة — إلى الجيل السابق، كما أنه ليس من قبيل المصادفة أن يكون عادل كامل و نجيب محفوظ و محمد عوض محمد، من متخرجى الجامعة وينتمون إلى جيل آخر ما زال يحيا بيننا.

ويعتبر محمد فريد أبو حديد بإصداره رواية «ابنة الملوك» سنة ١٩٢٦ صاحب أول خطوة نحو رواية تاريخية قومية^(١) برغم التغلف الفنى للمحفوظ^(٢) وهى تحاول أن تعالج بعض المشكلات التى عاصرت صدور الرواية من خلال الموضوع التاريخى، مثل استبعاد الحاكم، وفرقة المحكومين، وقد غمزت الأسرة الحاكمة فى وفاء جدها الكبير، وأنصفت النضال الشعبى، وأبرزت دوره فى تولية محمد على. ولعل الكاتب كان يروم تذكير «فؤاد» الذى دأب — فى فترة ظهور الرواية — على التنكر للزعماء الوطنيين. ويكتب أبو حديد بعد ذلك «زنوبيا» ملكة تدمر، و «المهل» وهى عن حرب البسوس وأعقابها، وأبو الفوارس «عنتر بن شداد». وتتميز هذه المجموعة التى استوحى فيها التاريخ العربى بأن شخصياتها ليست مثالية النزعة، وهو ما اتسم به على العربى فى «ابنة الملوك» و «أذنبه» فيه ضعف الملوك من الرغبة فى التسلط، والمسارعة إلى الإيذاء، وفى

(١) الدكتور أحمد هيكى: الأدب القصصى والمسرحى ص ٢٤٥.

(٢) السابق ص ٢٤٨ وما بعدها.

أعماق «زنوبيا» تستقر المرأة إلى جانب الملكة ، وإذا كان عنتره فارسا فإن فيه قسوة ونهورا ولصوصية أيضا ، وكذلك كان المهلهل أو « عدى بن ربيعة » ، والشخصية الإنسانية هنا تأخذ صورة واقعية مقبولة على الرغم من اسباغ أثواب البطولة عليها .

وقد كتب على الجارم عمليين عن حياة المتنبي ^(١) ، وهو فيهما أبعد ما يكون عن الاقتراب من الواقع أو التنظير به ، أو محاولة التأثير في حياتنا المعاصرة أو تفسيرها . وهو منصرف بكليته إلى حياة المتنبي الشاعر كما وردت في المصادر القديمة ، لا يحرص على شيء حرصه على إبراد أشعاره وأحكام النقاد حولها ومناسبتها ، حتى لتختفي الشخصية الإنسانية خلف وجه الشاعر ، ولعله ليس الوجه الحقيقي تماما . ولو أنه التفت إلى جوهر شخصية المتنبي وتمزقه النفس وتنازع أهوائه ^(٢) ، لمنحنا صورة إنسانية لإنسان العصر الذي يملك جنانا وثابا ، وتحول التعقيدات الاجتماعية والسياسية دون تحقيق مطامحه .

وفي « سيدة القصور » أواخر أيام الفاطميين في مصر ، كانت الفرصة متاحة أكثر للحملة على الانقسامات والتناحر المذهبي ، والتعصب والبذخ ، وامتهان حرية الإنسان الفكرية والمقيدة . لكنه يقتناول الأمر كله من زاوية « سيدة القصور » ويبدأ من لقائها مع عمارة اليمنى الشاعر ، وتبدو لحات تمثله لواقعه المعاصر في لمسات سريعة عبر فيها بمرارة عن ألم المتقدمين من زعماء المصريين

(١) هما : الشاعر الطموح ، وغاية اللطاف .

(٢) وقد أشار إليه المتنبي كثيرا ، ومقدمة قصيدته الأولى في إقباله على كافور صادقة الدلالة على أعماقه ، وكذلك تمردده على واقعه في قوله :

وفؤادى من المولود وإن كان لسانى برى من الشراء
فضلا عن قصة ادعاء النبوة .

لاحتفاء حكامهم وجمهورهم بالقادمين من غير المصريين ، والإغداق عليهم برغم ضالة مواهبهم^(١) . وفي « غادة رشيد » - وهي العمل الوحيد الذي يرتبط بالتاريخ الحديث ، ولعله لم يلتفت إليه إلا لعلاقته بأسرته خاصة ، وقد أشار إلى ذلك أكثر من مرة - يكتب قصة عادية تقف عند حدود السرد التاريخي لبعض مظالم الماليك .

ولم يستطع محمد سعيد العريان أن يتقدم على الجارم خطوة ، بل لعله تراجع بفن الرواية التاريخية أمام حرصه على التفاصيل التي أوردتها المراجع ، واستعماله للغة غير مأنوسة في روايته : « شجرة الدر » و « قطر الندى » . في « قطر الندى » يشغل الصفحات بنسب « ابن طولون » وأصوله ، كما شغل نفسه من قبل بتحدر « شجرة الدر » ، ولا يظهر الشعب في الرواية الأولى إلا في كلمة عابرة . وقد كان المصريون عوناً لابن طولون على الخلافة ، فاستطاع تجميع السلطة في يده ، وجاملهم أول الأمر ، وكانت فرصة المؤلف للتظير بمحمد على أو بغيره ممن سلكوا مسلكه ، فالثوا الشعب حتى ملكوا الزمام ثم انقلبوا عليه ، لكنه عبر هذا الجانب ليهتم بالخلافة وعلاقاتها بآل طولون .

ويمكن اعتبار على أحمد باكثير الامتداد المتطور لفن « أبي حديد » ، تعينه على ذلك ثقافته الإنجليزية وتمكنه من العربية وحميته الإسلامية معاً . وهو يختار من التاريخ ما تميز بالحركة الخارجية كسقوط دولة أو قيام حرب أو التأهب لغزو ، ويأدرالك في ناضج يبرز انعكاس هذه الحركة على النفوس ، وعلى تطور الحوادث في وحدة متناسقة إلى حد كبير . وقد بدأ إنتاجه التاريخي برواية عن سلامة القس ، وهو ما يناسب كاتباً في مرحلة الشباب ، يتعلق

(١) سيده القصور ص ٦٢

بالمثل الإلهية ، ويعيش بوجدانه أكثر مما يعيش بعقله . وقد وقع اختباره بعد ذلك على تلك المرحلة التي نشطت فيها الحركة القرمطية : « الثائر الأحمر » كما تعرض لفترة النزاع في حياة الخلافة الفاطمية في مصر: « سيرة شجاع » وكذلك هزيمة التتار بعد مدمم الرهيب في العالم الإسلامي: « والإسلاماء » وتنتهى رواياته كافة بانتصار ما يعده الكاتب حقاً .

وفي هذه الروايات الثلاث تتضح خبرته بالنفس الإنسانية وقدرته على سبر النفوس ، وبخاصة حين يتنازل عن المثالية الأخلاقية المفتعلة ، ويمجنح إلى التحليل الواقعي ، كما حدث في « الثائر الأحمر » حيث تتعارض الفطيرة السليمة مع الأهواء المنحرفة ، ويدور الصراع الداخلى فى نفس حمدان موازياً للصراع الخارجى بين زعماء الحركة ودولة الخلافة فى بغداد ، ويلتقى الخطان بين نصر وهزيمة ؛ انتصار حمدان على نفسه وخروجه على المبادئ القرمطية ، وهزيمة الحركة أمام الخلافة . و « الثائر الأحمر » هى أدخل الروايات التاريخية فى بابنا ، وكتبها على وعى بأبعاد ما يتعرض له ، لذلك يتخذ لها عنواناً فرعياً : قصة الصراع بين الرأسمالية والشيوعية بالكوفة .

وبعد هذا العرض السريع لبعض الروايات التاريخية التى أجهت إلى التاريخ العربى والإسلامى ، نرى أن كتابها — فى مجموعهم — لم يستطيعوا أن يضيفوا قضايا عصرهم ومجتمعهم إلى تلك الروايات ، بل عجز أكثرهم عن جعل قضايا هذا التاريخ القديم نسبياً تأخذ طابعاً إنسانياً عاماً . وعلى سبيل المثال فإن « أبا حديد » حين كتب عن « كليب » واستبداده ببنى همدان ، لم يلتفت بأية درجة إلى الاستبداد كظاهرة أو نظام مدمر للعلاقات الإنسانية ، بل لعله جعلنا نرى لكليب وقد طعن من خلف برغم مجبره ، كما لم يستطيع أن يوحى بالتنظير

الذكى إلى ما تعانيه مصر من انقسام القوى الوطنية تحت ضغط الاستبداد . وأغلب الظن أن ذلك يرجع إلى عنصرين أساسيين هما : هدف الكاتب من الرواية ، وطبيعة التاريخ العربى فى الجاهلية والإسلام ؛ فالكاتب لم يكن يهدف من روايته إلى أكثر من إحياء صفحة من التاريخ القديم ، هكذا أعلن جورجى زيدان فى مقدمة « الحجاج بن يوسف » التى نشرها سنة ١٩١٣ ويبدو أنها استقرت عند هذا الفريق على هذا القياس . وهو فى حرصه على هذا الإحياء لا يهدف إلى أكثر من التعريف به ، والتعريف يقتضى الأمانة أو الإشادة ، والإشادة تمنحى من الحوادث وصفات الرجال ما ينال من قداسهم ومثالياتهم . وعلى هذا المنحى نجد مسرحيات شوقى التى استوحاها من التاريخ العربى تتحول إلى لوحة اجتماعية تتحرك فى عصرها لا غير ، مثل « مجنون ليلى » و « غنيرة » ، على حين استطاعت مسرحياته الأخرى أن تتجاوز عصرها إلى الرمز والإيماء فاكتمبت عمقا جديدا يضاف إلى قدرتها على تمثيل عصرها . والتاريخ العربى — تبعا لموقف كاتبنا منه — لا يمين الكاتب المعاصر على تحميله قضايا عصره ، أو التنظير بمجتمعه ، وبخاصة فى تلك الفترة الجاهلية التى اختلفت نظمها وتقاليدها عما نعيشه الآن اختلافا قاطعا . فالتاريخ العربى الجاهلى تاريخ قبلى ، وأكثر مثله مرفوضة بمنطق الإسلام قبل أن تكون مرفوضة بمنطق الحضارة ، ونظامه الإدارى غاية فى السذاجة أو هو معدوم . ولكن المرحلة الإسلامية من التاريخ العربى تزخر بالحوادث الجادة ، والثورات الخلاقة والجهود المثمرة فى خدمة الحضارة الإنسانية ، والجهود المدمرة التى تضاد ذلك ، ولكن الكاتب العربى ، مستجيبا للمشاعر العامة ، اعتاد تجنب ما يمس قدسية هذا التاريخ ، وكل ما يقلل من روائه ونقائه وعظمته ، وكأن الإسلام فى ذاته عاصم لنفوس المسلمين من أن يكونوا

بشرا يلحقهم الشر والنقص وشتى المآل . وكان ذلك دافعا وراء اختفاء النظرة النقدية لهذا التاريخ بطريقة تتيح للكاتب أن يجعله محل تنظير لما نعانى من أثقال التقليد والتخلف والاستغلال والاستعلاء الخ ، ولعل هذا يفسر لنا لماذا يتجدد باكثر — على سبيل المثال — إلى نقط الضوء الشديد التي انتصر فيها الإسلام وقد كان في خطر .

وحين نصل إلى من اتخذوا من تاريخنا القديم مجالا لنشاطهم الروائي ، فإن الرواية التاريخية على أيدي هذا الفريق تكون قد بلغت أعلى ما استطاعت من الوجهة الإنسانية والفنية . يعينهم على ذلك أن شخصيات هذا التاريخ لا تلبس مسوح القدسية في ضمير الكاتب ولا في تقاليد البيئة ، وأن ما جرى من أحداث ذلك التاريخ الضارب في البعد أصبح لا يثير حساسيات الأقاليم العربية ، أو الأقاليم داخل البلد الواحد . وأيضا فإن هذا الفريق أقبل على موضوعه مسلحا بمعرفة ودراية من نوع مختلف ، مما أعانه على أن يحول الرواية على يديه إلى عمل إنساني خلاق ، يصلح في عصر الرواية ويشتها ، كما أنه — من وراء الصدق الفني وعمق الإدراك — دراسة للإنسان في كل عصر ، وعلى أي أرض ، إذ لا تلتبس الأسباب والعلل من التاريخ المدون ، فيعيب التاريخ بعامة أنه لا يسجل إلا الوقائع الكبيرة ، والمؤثرات الملحوظة ، التي يمكن تجديدها بالاسماء والزمان والمكان ، أما الأسباب الباطنية المتدرجة التي تندس وتماوج على مهل ، وتمتزج بغيرها حتى تحيله شيئا آخر دون أن يتمكن أحد من تحديدها ، فإنها غالباً تبقى مجهولة . ومن ثم فإن الكاتب الأكثر نضجا لا يحاول أن يلقى عبء تطور عمله الروائي على التاريخ ، ويصور شخصياته كبشر لم نوازعهم الخاصة ، وأسبابهم النابعة من أعماقهم ، المقنعة لهم أكثر من غيرهم .

وبعد نجيب محفوظ أسبق كتاب الرواية التاريخية الفرعونية ، وأكملهم فنا ، وقد أصدر ثلاث روايات هي على التوالي « عبث الأقدار » (١٩٣٩) ، و « رادويس » (١٩٤٣) و « كفاح طيبة » (١٩٤٤) ، وقد قرر نجيب محفوظ أنه كتب رواياته الثلاث بين عامي ١٩٣٥ ، ١٩٣٨^(١) ولكن نشرها تأخر لأسباب مختلفة. والحق أن اهتمام الكاتب بالتاريخ الفرعوني ، ورغبته في جلالة أمام القارئ العربي أقدم من إقباله على تقديم رواياته الثلاث ، ولعل جذور اهتمامه ترجع إلى لقائه وإعجابه بسلامة موسى ، وهو ما يزال طالبا في البكالوريا ثم في الجامعة^(٢) . وموقف سلامة موسى من قضية الأعراف المصرية معروف ، فضلا عن أن نجيب محفوظ قد عاصر وهو شاب مقبل على حياته العاملة الاكتشافات الضخمة لما انظر من حضارة الفراعنة وآثارهم المنقطعة النظير ، ويدعم هذا الظن أن كاتبنا قد بدأ جهوده في هذا المضمار بترجمة كتاب صغير بعنوان « مصر القديمة » لجيمس بيكي ، ومما هو جدير بالملاحظة أنه طبع في مطبعة المجلة الجديدة ، التي كان يصدرها سلامة موسى ونشر سنة ١٩٣٢ .

والرواية الأولى « عبث الأقدار » عن نبوءة ألقى بها الساحر إلى الفرعون « خوفو » ومؤداهما أن وليداً قد رأى النور اليوم سيرث عرشه ، وأن هذا الوليد لأحد الكهنة ، ويحاول « خوفو » أن يقاوم القدر ، فيقتل طفلا آخر ، وتنتهي الحوادث إلى تحقق النبوءة. وقد بلغ الشعور القومي للمؤلف وتعاطفه الخافي مع هذا التاريخ ، أنه وإن استوحى قصة بعض الفراعنة ، ومحاولة قتله للطفل الذي نبيء بأنه سيزيل ملكه ، لم يمس مع القصة كما هي معروفة ، وكما تنتهي إليه من عداوة بين الطفل حين يكبر وبين فرعون ، تلك العداوة التي كانت نتيجة تدمير

(١) انظر ملحق « المنتمى » لـ . غالي شكرى .

(٢) تخرج الكاتب في كلية الآداب ، قسم الفلسفة سنة ١٩٣٢ .

فرعون وأنصاره ، وإنما سار المؤلف بقصته مساراً آخر ، بحيث جعل فرعون يعجب بهذا الطفل حين يكبر ، ويقنازل له عن العرش بمحض إرادته ، وذلك حين رآه أجدر بهذا العرش منه ومن كل أبناء الأسرة الحاكمة^(١) . وعلى الرغم من أن موضوع الرواية ذو طبيعة ملحمية عن صراع الإنسان مع القدر ، فإن الكاتب حاول ما استطاع أن يقترب من الواقع حين جعل شخصياته تلك ليست ذات طبيعة ملحمية أو مأسوية ، هم أناس عاديون يتصرفون بوحى من مصالحهم الخاصة مثل كافة البشر ، فرعون صاحب الهرم الأكبر ومؤلف كتاب الطب والحكمة يحاول إكراه الأب على تسليم ولده ليقته ، والمربية تحتطف الطفل وتزيف الأمومة ، وولى العهد يدبر المكائد لأبيه ويحاول قتله ، ورئيس العمال فيه مبالغة وادعاء وإخلاص لفرعون. ولكن النزعة الرومانسية المثالية لا يمكن أن تختفى تماماً من عمل تاريخي .

و «خوفو» لا ينتهى إلى عصره بقدر ما ينتهى إلى عصرنا حين يعاند القدر ، إنه لا يعانده دون تعليل لجرد مقاومة النبوءة كما فعل «لابوس» فى «أوديب» إذ أن خوفو يتحرك حركة إيجابية لاهروبية ، كلاهما: «خوفو» و «لابوس» يسمى إلى قتل الطفل مقاوماً نبوءة الساحر أو الكاهن ، ولكن «خوفو» يتفوق بأعماقه الإنسانية الإيجابية ، إذ يؤكد خلاصته أن الإيمان بالقدر مساواة بين الكسل والعمل ، ولو آمن بالقدر «لسخف معنى الخلق واندثرت حركة الحياة وهانت كرامة الإنسان ، وساوى الاجتهاد الاقتداء . . . إن القدر اعتقاد فاسد لا يخلق بالأقوياء التسليم به»^(٢) . وهذه القوة البادية فى أخلاقه وروحه ليست دخيلة

(١) الدكتور أحمد هيكى : الفن القصصى والدرجى ص ٢٦٣ .

(٢) عبث الأقدار ص ٢٣ .

على جو الرواية إذ قدمه الكاتب منذ البدء كملك متغلب ، صنع نفسه ولم يأنه الملك هبة أو وراثة . ولكن الاقتباس السابق — مع هذا — وثيق الصلة بمشكلة عصر المؤلف ومرحلته ، تلك المرحلة التي كانت مصر فيها تحاول طرح منطق التراكل ، والأخذ بالأسباب والمسببات ، واحترام العقل والفكر وإيقاظ النفوس من سبات التقليد والاقتداء .

وفي « رادويس » لا يقف الإسقاط ، أو « تمثيل » الحدث المعاصر بتحويله إلى موقف تاريخي ، عند الصورة الجزئية ، أو بعض ملامح الشخصية ، ولكنه هنا الصورة والإطار معاً ، فالملك الشاب المفتون بقوته وإقبال الملك عليه — مزروع الثاني — يريد أن يفرض الضرائب على أرض المعابد ، ورئيس الوزراء وهو نفسه رئيس الكهنة يأبى ذلك عليه ، ويسانده الكهنة والشعب الذي تعلم الولاء للملك ، لكنه يرى هذا الملك ينحرف عن طريق أسلافه ، طريق الفزوة والكفاح ، إلى حب غانية جزيرة إيمجه « رادويس » ، حتى ليهجر قصره إلى قصرها ، ويدير شئون الدولة بنصف اهتمام : « رأيت الاجتماع ثقيلًا مرهقًا وأعياني تركيز فكري ، واستغفني الجزع ، وعرض على الرجل مراسم كثيرة ، فأمضيت عددًا يسيرًا ، وأصغيت إليه بعقل مشقت ، ثم ضقت بكل شيء ذرعاً^(١) » . لكنه لا يضيق بمطاردة الكهنة ذرعاً ، إنه يريد المال الذي في أيديهم لأنه يريد أن يبني قصوراً ومقابر : « أيجوز أن تعذبني رغباتي كالفقراء^(٢) » . وهو لا يريد أموال المعابد ليمنحها للفقراء ، وكذلك لا يريد الكهان منحها للفقراء . لكن الشعب ينحاز إلى الكهنة لأن الملك يعبث علانية ،

(١) رادويس ص ٨٢ .

(٢) السابق ص ٢١ .

فصورته عند شعبه يوم الاحتفال : « يقال إن شبابه من نوع جامع ، وإن جلالته ذو أهواء عنيفة ، يفرم بالحب ، ويهوى الإسراف والبذخ ، ويندفع في سبيله كالريح العاصفة^(١) » . وصورة هذا الملك لم تكن بعيدة عن إدراك الكاتب وعن سمعه وبصره ، فبحث لها عن ملك فرعونى ، وصنع منه إطاراً لها . بل إن ادويس ، الغانية اللعوب التى ينصرف الملك عن أموره الجادة من أجلها ويلفظ أنفاسه بين يديها ، لم تكن غريبة أيضاً على جو الحياة المصرية حين كتبت هذه الرواية . إنها قبل الملك معشوقة الأرستقراطية، صنع لها سادة البلد مجدها ، فالقصر وتحفه وأثاثه من هدايا السادة ، حتى تماثيله . أما بهو استقبالها فهو ملتقى أهل الرأى والفن والسياسة . وبرغم أنهم الصفوة فإنهم عند هذه الغانية « يسجدون عند قدمي وقد ردوا إلى الوحشية ، ونسوا حكمهم ووقارهم ، كأنهم كلاب أو كأنهم قرود^(٢) » . إن قارىء هذه الرواية سيجد مصر الفرعونية بمواكبها وفنها وحكمتها ، وعبثها الترف ، وسيرى من خلال قصة ملك لم يتعود ضبط النفس كيف انهارت أسرة ، وتبدد ملك ، ونشبت ثورة . ولكنه إذا طرح الأسماء الفرعونية ، فإنه سيجد قصة مصر فى السنوات الأخيرة فى عصر الملكية .

وعلى الرغم من أن « كفاح طيبة » رواية يفلب عليها طابع الحرب والمغامرة وضاع شطرها أو أكثر فى وصف المارك الحربية ، فإن صورة مصر المعاصرة لتأليف الرواية تبدو فى مواقف عديدة . بيد أن مشكلة اجلاء المدو للفاصل الذى وصل إلى عاصمة البلاد ، وأوشك أن يغير طبائعها كانت مشكلة الساعة ، والرعاة

(١) السابق ص ٨ .

(٢) السابق ص ٥٥ .

في الرواية كبقايا الأتراك والشركس في مصر، يؤمنون بأن وسيلة التفاهم الوحيدة مع المصريين هي السوط والسيف، «وأبوفيس» لا يختلف في شيء عن محمد علي وخلفائه إذ يقول: نحن بيض وأنتم سمر، ونحن سادة وأنتم فلاحون، فالعرش والحكومة والإمارة والأرض لنا، قفل لقومك: من يعمل في أرضنا عبداً فله أجره، ومن تأبى عليه نفسه فليول نفسه وجهة يرضاها في غير هذه الأرض. وإذا كان قطان منف عاصمة مملكة مولانا الملك يظهرن الطاعة ويضرون الكراهية، فإن طيبة — برغم حب الكاتب لها، وانهرها المقدس، وأمواجه الهادئة الجلييلة، وقصورها الشم — تبدو كلقاهرة، فيها الطبقة واضحة، وفي شوارعها يظهر العامة بأجسامهم شبه العارية، والضباط بمحافظهم الأنيقة، والكهنة بأثوابهم الطويلة، والسراة بعباءاتهم الفضفاضة^(١). والمصريون في عصر الرواية كالمصريين في عصر كتابتها: «هذه الحانة مهجر البائسين، مهجر من يقدمون موائد الطعام الشبهة وهم جياع، ومن ينسجون فاخر الثياب وهم عراة، ومن يهرجون في أفراح السادة وهم جرحى القلوب، صرعى النفوس... القاعدة المتبعة في مصر أن يسرق الأغنياء الفقراء، ولكن لا يجوز أن يسرق الفقراء الأغنياء^(٢)». أما وقد كتبت هذه الرواية إبان الحرب الثانية، والعالم ملئ بالشعارات والنداءات، فإن الكاتب يمنح المحاربين لطرد الرعاة شعارا للعودة: «الكفاح ومصر وآمون»^(٣) ولعل الكاتب قد أراد أن يصحح شعار مصر في تلك الفترة، فقد كان في البداية: الله الوطن. الملك؛ فجاء المتعلقون وأقنعوا الملك، أو اقنعهم هو أن الملك واسطة

(١) كذاح طيبة ص ٩٤.

(٢) السابق ص ٨٩ — ٩١.

(٣) السابق ص ١٤٣.

بين الله والمواطنين ، فصار الشعار : الله . الملك . الوطن ، وجاء نجيب محفوظ
ليسخف كلتا الصيفتين في بلد يجلله ذل الاحتلال ، فالكفاح أولاً ، ومصر ثانياً ،
وبذلك ينتصر آمون حين تعود إليه أرضه ويطرد المستعمرون .

ويقرب محمد عوض محمد في « سنوحى » من الواقع كثيراً ، إذ لا يعتمد
في بناء عمله على شخصيات تاريخية تظن شهرتها على تصويره ، فسنوحى أحد
الناس ، نشأ في الصعيد ، والتحق ببلاط « أمينى » ليخلف أباه . وهو على درجة
ملحوظة من السذاجة ، غير خبير بدخائل الحياة في القصور وأساليب الحكام
ومن حولهم ، وسذاجته هذه منعت الكتاب سمة أخرى قريبة من الواقع ، تلك
هى اللغة البسيطة التى لا ترتفع إلى مستوى الجلال والقدسية .

وفى هذه الرواية نعيش فى بلاط الملك بين تنازع الأمراء وطموحهم إلى
ولاية العهد ، ونجد الأميرة الأجنبية تفسد ابن الملك ، وتثيره عليه ، كما نجد
الملك نفسه يطمئن إلى الغرباء ويتخذهم أتباعاً وحراساً ، وينتقم المؤلف منهم فيجعلهم
مصدر خيانة الملك^(١) . خيانة مدبرة مقصودة ، على حين يتورط سنوحى بطيبة
قلبه فى معاضدة الأميرة الأجنبية ، ويخاف من انتقام أعدائها .

وقد سبق الكاتب الفنلندى « مايكا ولتارى » بكتابة رواية عن
« المصرى » أو « دنيا سنوحى » ولكنها لا تلتقى مع محاولة محمد عوض محمد
فى شيء ، فطابع المفامرة أكثر وضوحاً هنا ، واللوحه أكثر اتساعاً ،
إذ أن « سنوحى » ينتقل بين مصر وعمورية وأزمير وكريت ، ويشهد عديداً
من الثورات الاجتماعية والعسكرية ... الخ . وربما كان لهذه الرواية فضل

(١) سنوحى ص ١٠٤ والقصة لها أصل فى الأدب الفرعونى .

تففيه الكاتب المصرى إلى القصة الفرعونية التى حاول بعثها من زاويته الخاصة ، وإن كانت ثقافته الخاصة بإمكانها أن تفعل ذلك .

وعلى العكس من تجربة « سنوحى » اليومية الدارجة ، فى لغتها البسيطة ، وحوادثها الجزئية التى تتوارد وتترابط فى نمو هادىء ، نجد تجربة « اخناتون » الروحية تفرى عادل كامل بكتابة روايته التاريخية الوحيدة : « ملك من شعاع » والعنوان واضح الدلالة على فن الكاتب ، فهو يستهويه الرمز من جانب ، ويعنى بالجانب الروحى الشفاف من ديانة أمنتحتب الرابع (اخناتون) الذى غير عبادة آمون ذات الطابع الحسى ، إلى عبادة الروح ، أو القوة الكامنة ممثلة فى أشعة الشمس مصدر الحياة . وليس من حقنا - وهذا مجال الرواية أن ننظر من الكاتب قرباً من الواقع أو تنظيراً به ، ومع هذا فإنه إذا كان اخناتون يمثل الشطر الروحى المثالى ، فإن كهنة آمون الغاضبين لتغيير الديانة ، والحاشية الغاضبة لنقل العاصمة ، وقادة الجيش المتذمرين للانصراف عن الشئون العسكرية مما أدى إلى فقد المستعمرات ، وظهور العصاة والمتمردين ، كل هؤلاء يمثلون فى الرواية الشطر الآخر الذى لا مثالية فيه ، ولا تستفرقه الصلوات ، والتهويمات « على أن القصة لا تتبع منهجاً واقعياً فى التحليل ، وإنما تستعين بوسائل الشعر على شب جو الخوارق فى القصة ، فاللغة الموسيقية والصور الشعرية والتحليل الصوفى ، والتوسع فى وصف المعابد والطقوس الدينية ، يساعد على خلق جو القصة الصوفى ^(١) » ومع ذلك فإن القصة قد بشرت بقيمة يحرم عليها دعاة الواقعية الاشتراكية ويدعون إليها فى أعمالهم . وهذا الاقتباس الحوارى بين اخناتون ووزيره ، وقد جاء مطالباً بإعلان الحرب على العصاة يؤكده ما نريده .

يقول الوزير :

(١) -كتور محمود شوكت : الفن القصصى ١٤٢ .

- الحرب يا مولاي .
- عظيم . لو تعهدت لك بأن أعلن الحرب غداً إن قتلت الآن فقتلت (توت عنخ آتون) هل تفعل ؟
- هز الوزير رأسه وقال: كلا يا مولاي .
- ولم يا نخت . . . أليس الحرب قتلاً ؟
- إن الأمر يختلف يا صاحب الجلالة .
- أجل إنه يختلف حقاً ، يختلف في أنك ستقتل في الحرب بدل الواحد ألفاً ، وفي أنك إذ تقتل « توت » مثلاً لأنه يخالفك في الرأي ، فإنك في الحرب ستذبح عشرات من الناس بلا جريرة على الإطلاق ، لأنك لا تعرفهم ولا يعرفونك . فمن أشنع جرماً من صاحبه . . . أنا إذ أعلن الحرب ، أم أنت إذ تقتل « توت » ^(١) ؟ .

قال كاتب هنا متأثراً بالحرب الثانية التي أغرقت العالم في الدماء (صدرت الرواية سنة ١٩٤٥) قد سُمّ القتل والقتال ، وتاقت نفسه إلى السلام ، ومن هنا كان توجهه إلى اخناتون ، يحاول أن يجد في روحانية دعوته معنى للسلام وفلسفة القوة والتفوق، التي أزعجت العالم وفكت به فتكا ذريعاً طوال سنوات.

الشكل الفني في الرواية التاريخية

وفي مجال تشكيل المادة التاريخية ، أو نكتيك الرواية التاريخية ، فإننا سنجدّه يتطور من البساطة إلى التعقيد، ومن الفصل بين ما هو تاريخي تؤكدّه وترويّه المصادر القديمة، وما هو من ابتكار الكاتب، إلى الرؤية الموحدة وإعادة الحياة إلى العصر ككل ، متساوفاً في ذلك مع تطور الموضوع نفسه ، فبعد أن

(١) ملك من شعاع ص ١٧٥ .

كان معزولا عن عصر الكاتب مكنتها بحياة مصنوعة استقاها كاتبه من مصادر التاريخ، أصبح بفيض بالحياة الإنسانية كما رأينا في «رادوييس» و«سنوحى» و«ملك من شعاع» التي تتجاوز العصر أو المرحلة، إلى كل ما هو إنسانى لاصق بالطباع البشرية، مما كان خطوة نحو رواية واقعية، بعد رواية تاريخية واقعية — إن صح التعبير — بمعنى أنها تشف من خلال الجو التاريخي والشخصية التاريخية عن صورة الواقع المعاصر والشخصية الإنسانية، وبمعنى أنها ترفض ثوب الهندسية لكل ما هو تاريخي وتنضوه عنه، وتبحث ثمته عن النوازع البشرية ومحركات الإنسان من مصالح عاجلة، أو علل مستقرة أو آفة متحركة. وكذلك كان الأمر مع التكنيك الروائي حيال المجال التاريخي، فإذا كان لنا أن نعتبر جورجى زيدان رائد هذا الفن في العربية، فإنه أقامه على أبسط صورة، إذ جعل التاريخ هو الأساس وتعليمه هو الغاية، وما الرواية إلا حيلة ييسر بها الأمر على الناس في مطالعتها، «وهو يمثل الطور الأول في الرواية التاريخية العربية - طور الإحياء التاريخي - أى تفسير التاريخ من الخارج، من خلال الحملات والمخاطرات والمبارزات والأسلحة والملابس، والمشاهد الطبيعية، وهو الطور الذى يمثله سكوت فى الأدب الإنجليزى، وديماس فى الأدب الفرنسى»^(١). وقد كان سكوت تحركه البواعث نفسها التى حركت زيدان؛ أراد أن يصور تاريخ بلاده وحضارتها الماضية، وحياة أسلافه كما عاشوها... ومن هنا كانت الصفحات الأولى فى روايات هذا القصص المؤرخ معرضاً للسكان والأشخاص والعادات، وأحاديث طويلة يتجاذب أطرافها قوم يصورون لنا فى لغاتهم الخاصة مشاغلهم وأعمالهم، وصفاتهم وأفكارهم، ويخبروننا بأمر ما كان من الأحداث، وينبئوننا بما يتوقعون

(١) الدكتور محمد يوسف نجم: فن القصة ص ١٦١، ١٦٢.

أن يكون ، ولم يجعل سكوت الشخصيات التاريخية تمثل المكانة الأولى في رواياته ، ذلك أن قيود التاريخ تمنعه حرية التصرف ، ولذا كان يختار شخصيات غير تاريخية لتمثل روح العصر الذي يكتب عنه في أدق خصائصه التاريخية ، وهو يتخذ من الحوادث التاريخية كل العناصر التي تكسب روايته القوة والحياة ، وبذا تحتل الحقائق التاريخية المكانة الأولى في أعماله ، فلم يعد التاريخ جزءاً مملأ في القصة ، بتعجل القارئ في قراءته ليفرغ منه ، بل أصبح التاريخ هو الغاية المقصودة في كل أجزاء الرواية ، على حين أصبح العنصر الخيالي غير ذي بال ، ومسائل الحب في روايته لا تقصد لذاتها ، ولكنها تتخذ سبيلاً لربط حوادث الرواية في أجزاءها المختلفة ، ثم لجذب القارئ وإثارة انتباهه^(١) ، على أن زيدان لم يكن يعتمد في رواياته على العنصر الغيبي أو عالم ما وراء الطبيعة ، كما كان يفعل والتر سكوت ، بل سار على هدى دوماس الأب ، والنزاع الواقع ما وسعه ذلك ، فكان يرسم التاريخ وعصوره في صورة مكبرة ، على أنه يختلف عن دوماس بشدة التزامه لحوادث التاريخ ، إذ كان هدفه تعليمياً وكان هدف دوماس فنياً محضاً ، ولذلك كان يتساهل في سرد وقائع التاريخ وخصائصه^(٢) .

ويتقدم أبو حديد بالتكنيك الروائي خطوة كبيرة ، إذ لا يعتمد على حوادث كبرى من التاريخ ، وهو ما آثره زيدان ، كاستشهاد الحسين ، وفتح العرب لمصر الخ . وإنما يختار شخصية ذات طابع ملحمي أو تراجمي ، ويحاول أن يخلصها من هذا الثوب الذي أسبغه التاريخ عليها ، ليرد إليها إنسانيتها

١ - راجع في ذلك « بلاك » ص ١٥ - ١٦ و « الأدب المقارن » ص

٢٠٦ - ٢٠٨ .

٢ - الدكتور محمد يوسف نجم : القصة في الأدب العربي الحديث ص ١٨١ .

وطبيعتها ، مع الحفاظ على تميزها البطولى . ونظرة سريعة إلى رواياته المستمدة من التاريخ الجاهلى تؤكد ذلك .

وكذلك سار على أثره الجارم و العريان — مع تخلف فى التحليل ، وجفاف فى التصوير ، سببه عند الجارم الحرص على الصنعة اللغوية واختيار شخصيات شاعرة مع جعل الرواية معرضاً لشعر هذه الشخصيات ، مما يؤدى إلى جمود الحركة وانعدام الجوال الاجتماعى الطبيعى ، لكنه عند العريان راجع إلى إغراقه فى التفاصيل وجريه وراء ما لا يعنى قارىء الرواية من جزئيات . على أن النبوءة والمنجم يظهران عند كليهما فى « شجرة الدر » و « قطر الندى » و « شاعر ملك » . والنبوءة تلقى فى البداية غامضة ، وتجرى الحوادث لتحقيقها .

ومهما اختلفت وجهات كتابنا فإن فقههم للتاريخ ، وفهمهم لفن الرواية التاريخية يتقارب كثيراً ، فأبو حديد يتحرك من موقف الإعجاب بشخصية تاريخية أو بعض من عصور التاريخ ، ولكن الاهتمام بالشخص كمثل لبطولة منفردة هو الغالب على فنه . وفى روايته عن « صلاح الدين الأيوبي » (١٩٣٠) ظلت تدور حول صلاح الدين دون أن تشير إلى شعب مصر وجهوده . وهذا لا يمنع أنه تطور بنظرته ، فكتب فى أخريات نتاجه رواية « أنا الشعب » وبهذا تغير مفهومه عن التاريخ ، أنه ليس من صنع البطولات الفردية بقدر ما هو جهد الشعوب وسعيها .

أما عادل كامل فيقول فى مقدمة روايته « ملك من شعاع » : « أما وشخصية اخناتون قد أصبحت حقاً للتاريخ ، فن المدل أن نترك أمر تقديمها للمؤرخين أنفسهم . ويبقى لنا بعد ذلك مهمة الصقل الفنى لحياته وصياغتها فى العصر القدى ولد فيه ، بحيث ينعكس عليها وتنعكس عليه . وليس من واقعة ذات شأن فى هذه

القصة إلا تستند إلى أساس تاريخي محقق ، وليس من بين شخصياتها واحدة خيالية المنشأ . أما التفاصيل المكملة التي اقتضتها الصياغة الفنية ، وكذلك الحبكة الروائية اللازمة لدعم القصة ، فما نظن أن فيها ما يصدم الحقيقة ، أو ما يمكن أن يعترض عليه مؤرخ . إلا أن تصوير شخصية اخناتون نفسه قد استدعى بطبيعته إعمالا خاصا للخيال ، غير أن هذا كان محكوما بمدلول تعاليم هذا الملك من جهة ، وبالملاحظة العامة للنفس البشرية من جهة أخرى . ويلتقي الكاتبان على ضرورة التزام الحقيقة التاريخية ، وبشارتهما هذا الموقف نجيب محفوظ ونجيب الكيلاني الذي رأى أن الرواية التاريخية تقوم على إيجاد توازن بين التاريخ كعلم والرواية كفن ، وفي مقدمة روايته « اليوم الموعود » أقره الدكتور القط على هذا الفهم لفنية الرواية التاريخية ولكن عادل كامل يقول في مكان آخر : « كانت نظرتي للتاريخ في هذا الوقت ترتوى من إحساسي بعدم وجود تراث يرد التاريخ للحياة »^(١) وهي عبارة تختلف كثيرا عن : يرد الحياة للتاريخ ، فكأنه لا يحى صفحة من ماضينا بقدر ما يبحث في حاضرنا عن ملامحنا التاريخية . ومهما يكن من أمر فإن التزام الصورة التاريخية الشائعة كان الغالب عند كتابنا بعامة ، فلا نكاد نجد من أقام روايته على تصور خاص أو تفسير مختلف لحدث تاريخي ، أو عصر من العصور . ويبقى الفارق الحق في مستوى التناول الفني ، فهو على قدر من البساطة - أو الفعاجة - عند زيدان والجارم والزيات ، وعلى مستويات من النضج عند الآخرين .

ويمكن اعتبار نجيب محفوظ الخطوة المتطورة لما بدأه أبو حديد من إحياء البيئة التاريخية في حياتها اليومية العادية البسيطة ، وتجريد الشخصيات من

(١) من حوار معه أجراه صبرى حانظ ، المجلة ، يناير ١٩٦٦ .

المباليغات التي تخرجها من الإنسانية إلى الملحمية ، ولا بد أن «محفوظ» قد قرأ روايات أبي حديد ، ولكنه أيضاً قد ترجم كتاب جيمس بيكي الذي سبقت الإشارة إليه . ولعلنا نقسمال : لماذا اختار هذا الكتاب لترجمته دون غيره ؟ والحق أنه ليس كتابا في «التاريخ» بالمعنى العلمى لهذه الكلمة برغم أن اسمه : «مصر القديمة» ، إذ أنه لا ينف عند الحوادث التاريخية أو أشخاص الفراعنة والسكينة وما إلى ذلك ، بل لا يهتم بهؤلاء قدر اهتمامه بالجوانب الاجتماعية والتقاليد الأخلاقية والنظام الحضارى الذى كان سائدا فى تلك العصور . وفضلا عن ذلك فإنه لا يسلك فى نقل هذا الجو أسلوبا سرديا تقريريا ، وإنما يسير فى خط روائى واضح هو أقرب ما يكون إلى وصف رحلة متخيلة فى مصر القديمة ، ينتقل فيها المؤلف بين مواطن الحضارة المصرية القديمة فى المدن والقرى وعلى الشواطئ وبين المعابد فى مسارب الصحراء . وقد تأثر محفوظ بهذا الكتاب فى أسلوبه الروائى تأثرا كبيرا ، وبخاصة فى وصفه للمدن الفرعونية ، وتوزعها بين أحياء راقية وأحياء شعبية (صورة طبية فى رواية كفاح طيبة) وأحياء مقدسة نشتمل على قصور الفراعنة (رادويس) وكذلك وصفه لنظم القصر وتقاليد الحاشية بين يدى فرعون ، ودور الحكماء والفلاسفة والمتمثل بأقوالهم دائما (عبث الأقدار) كل ذلك لاشك كان خطوة فى سبيل تكنيك واقعى يرفض التعلق بالحوادث التاريخية ، واتخاذها ركائز أو محاور تدور بينها أحداث الرواية ، كما يرفض قبول البطل بأثواب البطولات كاملة ، وإنما يتخذ نقطة انطلاقه من حدث أو شخصية تاريخية ، لكنه بشكل الرواية كلها فى إطار ملحوظ من الواقعية . ولعل هذا التشكيل الواقعى يتخلف قليلا فى «كفاح طيبة» لما يتطلبه بالضرورة بناء رواية قامت لتشييد بالكفاح ، وكأنها أغنية بطولة ، إلا أنها تسهم فى تيار التكنيك

الواقعي مساهمة أخرى حين تؤرخ لحياة أسرة ممثلة في ثلاثة أجيال متعاقبة ، وهي
تعتبر بذلك مفتتح قصة الأجيال التي نماها هو بنفسه حين كعب « الثلاثية » بعد
ذلك بأكثر من عشرة أعوام .

وهكذا يتساقط التطور الموضوعي من العزلة التاريخية إلى التنظير بالواقع
مع تطور بالحبكة ، ومن قبول الحوادث بغير تعليل إلى الموقف التحليلي ، ومن
نظور العقدة من البساطة والتفسخ بين قصة حب ومرد تاريخ إلى عمل متناغم
يبض بالحياة ، تختفي فيه الخوارق ومبالغات الخيال أو خرافات الأساطير ، وتعلل
فيه الحوادث ، وترصد حركة التطور ، وتصور جوانب البيئة المختلفة ، ويعتني فيد
بالحياة اليومية في مضطربها الساذج ، وتقدم فيه النماذج الخيرة والشريرة بدوافعها
الطبيعية ، وباقتصاد لا يخرجها عن ثوب البشرية . ولأنشك في أن هذا كله كان
يدفع بالشكل الروائي إلى الصورة الواقعية ، مما يعد عاملا حاسما في تقبل الأدب
الروائي أولا والبيئة ثانياً لطرح الرواية الخيالية ، والإقرار للرواية الواقعية بأنها
عمل فني رفيع ، وأن الاهتمام بالدارج البسيط وملاحظة الحركة الضئيلة ورصدها
وتعليلها لا يعد عملا هينا .

الفصل الثالث

الحركة الواقعية الأولى أو: مذهب الحقائق

١ - المدرسة الحديثة والبحث عن نظرية

قبل معارك القلق المجدد في الفكر واللغة والدين والسياسة ، لم تكن البيئة المصرية على استعداد لتقبل « الواقعية » كمنهج فكري تغلب عليه النزعة العلمية والموضوعية ، لطبيعتها المحافظة وتراثها الثقافي المتمكن من عقول المسيطرين على التعليم ، وأوضاعها الاجتماعية الطبقية ، ونظمها الحزبية ، التي كرسَتْ في مجموعها الأوضاع الطبقية ، ولهذا كان مصطفى كامل بنزعته العاطفية الشاعرية المشرقة أعمق تأثيراً في وجدان الأمة من لطفى السيد بنزعته العقلية التحليلية ، ولأسباب عديدة معروفة هبت الأمة سنة ١٩١٩ تمبر عن رفضها لليأس والمهزيمة وإصرارها على استمرار المسيرة العرابية . وقد اعتمدت هذه الثورة على مجموع الأمة ، وامتدت المقاومة إلى أعماق الريف وأقاصى الصعيد ، وشارك فيها الفلاحون والحرفيون والنساء . فتألق فيها طالب الأزهر - الريني غالباً ، والفقير دائماً - ولم ييغل بصوته وقلبه ودمه ، وثار العمال في زفتى ، وتحذوا الامبراطورية في قمة سلطانها ، وانتهى ذلك إلى الاعتراف - نفسياً - بأن ثمة بطلاً جديداً ظهر على مسرح الأحداث ، وهو الشعب المصرى في قاعدته العريضة .

ولقد قام ظهور هذا البطل في غمار الثورة بدور المحرك الأساسي والمباشر في الدعوة إلى تأسيس أدب جديد ، أدب يجمع بين مقاييس العصر الفنية والوفاء للنزعة الوطنية ؛ أدب واقعي .

ولعلنا لم نغفل الإشارة إلى محاولة مبكرة قام بها لطفي جمعة ، حين دعا إلى رفض العزلة والتخيل واعتناق الملاحظة ومعايشة التجربة ، وذلك في تلك المقدمة السخية التي أثبتتها في صدر روايته «في وادي الهموم» إذ يقسم فن الروايات إلى قسمين : ما يسمونه (رومانتيك) ، وما يسمونه (ريالستيك) ، أي روايات حقيقية . وهو فيما نعلم صاحب أول تعريب لكلمة Realism ، وقد حاول أن يتخيل أسلوب ومنهج كاتب الرواية حيال كل من القسمين . ونعود إلى المقدمة لأهميتها ، فهي شهادة على البيئة الأدبية بمقدار ما هي دعوة إلى منهج جديد . يقول : منذ أربعة شهور جلست في غرفتي أمام منضدة الكتابة وأردت أن أكتب قصة ، قلت : ماذا أكتب ؟ إني لأرغب أن أقص قصة غرام طاهرة وحب نقي وقلوب طيبة ووعود وزواج ، هذه الأشياء ليست موجودة إلا في خيال المؤلفين ... إن دماغي مملوء بالآراء والقصص ، ولكن كل ما يحيرني هو الاقتناء . أي قصة أكتب ؟ وأي فكر أختار ؟ كثيرا ما قرأت وكتبت قصصا أبطالها رجال ذوو همة وشجاعة وكرم وصداقة ، وفتياتها جيلات ذوات عفة وظهر وتقاة . ولكن أي رجل الآن شجاع كريم صادق الوعد ، وأي امرأة عفيفة نقية حافظة للعهد ؟ أن الأوان لأن نترك الخيال جانبا .. إذا فنكتب قصة عن الناس الذين حولنا ... الذين نعيش بينهم ، ويعيشون بيننا . نعم إني أعلم أنني بذلك أحرك الماء الراكد الآسن ، وأفضح معايب الهيئة الاجتماعية ، ولكن أرى أن تصوير البشر كما هم أفضل بكثير من تصويرهم كما يجب أن

يكونوا . إن جمهور القراء يطلب قصة عن أميرة فتاة جميلة غنية تنع في ورطة فينجيها من الموت شاب جميل فقير شجاع فيتزوجها ! ولكن أنا لأطلب ذلك ، أنا أطلب أن أنزل بالقراء إلى ميدان الحياة الواسع ، أرغب أن أنزل بهم إلى ملعب الحياة الذي يمثلون فيه أدوارهم وهم لا يحسون ، أرغب أن أصور لهم صورة يرون فيها معايبهم فيصلحونها ، ولا أرغب أن أغشهم بتصوير الناس صورة جميلة ولكنها مخالفة للواقع .

تلك دعوة إلى الواقعية صريحة ، وهي أول دعوة صريحة تنعى على البيئـة الأدبية مما ألتهـا للـمـيول العامة الهاربة المحذرة بتتبع الأميرة الجميلة وتحقيق الانتصار — في الخيال — للفقير الشجاع الوسيم . وتعتبر هذه المقدمة عن مقاومة الموجة الصاعدة بالارتباط بالواقع . لكنه الواقع — ولأول مرة في تاريخ أدبنا الروائي — المذهبي ، أو « الواقعية » ، إذ يلفته من هذا الواقع على التحديد: الناس البسطاء الذين نميش بينهم ، كما أنه لا يرى الهيئة الاجتماعية إلا ماء راكدا آسنا ، وتصويرها يعني عنده كشف معايبها بغية إصلاحها . ويمتد على هذه المقدمة الهامة بطرح سؤال عن مدى مسئولية المرأة عن خطيئتها ، ولعله في ذلك يحاول إيجاد صلة بين موضوع المقدمة وروايته ذاتها ، يأخذ على الناس إصاقهم التهمة بالمرأة وحدها . ثم يلخص رواية البعث ويستنتج منها إجابة تولستوى عن السؤال ، ويراه قد جعل المرأة مسئولة مسئولية المشارك للمجتمع فيما يدفعها إليه ، ويتخذ لطفي جمعة لنفسه موقفا خاصا مخالفا ، إذ يجعل التبعة كاملة على الرجل ، لأنه الأقدار ولأنه المشرع والمتحكم ، فهو الجاني الحقيقي وإن ظهر عادة في صورة الجنى عليه ، وهكذا سنجد من روايته يرهانا على دعواه .

وتأتي رواية « عذراء دنشواي » بعد « في وادي الهموم » ببضعة أعوام ، فلا

تعمكس مقدمتها مثل هذا الوعى الذى أظهره لطفى جمعة؛ إذ ينصب اهتمام كاتبها على صعوبة الموضوع لوجهه السياسى، لكنه يذكر أن فظاعة الحادث — حادث دنشواى — حركت نفسه « لوضع رواية تكون تاريخاً لهذه الحادثة » ، ويدافع عن كتابة الحوار بالعامية قائلاً: إنه تعمكس وضعه باللغة العامية الريفية لتكون أوقع فى النفس ، وعبارة (طبق الأصل) لمحادثة سكان القرى . وفيما عدا التزام الصدق الساذج أوالمباشر لوقائع الحادث ودفاعه عن استعمال اللغة على ماهى عليه عند الناس ، لآنجد ظلالادعوة لطفى جمعة فى وضوحها ، لكنها قد تكون مسئولة عن الموقف التندى الذى وقفه الموبلى من المجتمع وإظهار معاييه ، وما تبعه من موقف مشابه لحافظ إبراهيم . ونضع الرأى فى صورة الشك إذ لا يقوم على هذه الصلة دليل ، وإن كان لطفى جمعة ليس ممن يجهل مكانه إذا كتب ، ولا بد أن يكون قد تنامى خبره — إن لم تكن روايته قرئت — إلى هذا أو ذاك من الكتاب . ولكن دعوته — على أى حال — لم تخلق وعياً بالملذهب ، بل الأكثر من ذلك أنه عاد إلى البحث عن العبارة الرائقة والتهويم الشعرى اليائس فى « ليالى الروح الحائر » التى صدرت سنة ١٩١٢ ، ولم يبق بعد مقدمته فى ميدان الدعوة إلى الواقعية غير فرح أنطون وصديقه نقولا حداد ، إذ راح الأول يدرس — على حمد تعبير لويس شيخو اليسوعى — تأليف الكتبة المتطرفين فى آرائهم الدينية والشيعوية من فرنسوين وروسين وجرمانين كرينان وكارل ماركس ونولستوى ونيقشه ، فعشنت أفكارهم فى دماغه فصار يحاريهم فى كتابته^(١) ، وعلى الرغم من شهرة فرح أنطون كقدم للفكر الغربى فإنه لم يكن يلتزم منهجاً بعينه، فقد ترجم للأضداد فى الفكر والاتجاه المذهبى^(٢) . أما نقولا حداد فإن الصحافة غلبته على أمره،

(١) لويس شيخواليسوعى : تاريخ الآداب الغربية ص ١٢

(٢) عن نشاطه فى الترجمة انظر: القصة فى الأدب العربى الحديث ص ٢٣ وما بعدها.

وإن كان قد ألف كتاباً عن (علم الاجتماع) وآخر عن (هندسة الكون بحسب ناموس النسبية) . وثالث الثلاثة : شبلى شميل ، وهو متقدم عليهم زمنًا لكنه لم يهتم بالدراسات الأدبية بل نقد الشعر ورفضه لأنه يقوم على الخيال وبعيد عن الحقيقة، واتجه جهده كله إلى عرض نظرية التطور التي ألف عنها كتاب « فلسفة النشوء والارتقاء » سنة ١٩١٠ . إذا كانت هذه الأفكار قد مهدت للواقعية في الغرب فإنه من الجائز أن تكون عاملاً مساعداً لظهورها في مصر ، ونشك في ذلك شكاً كبيراً ، لأن هذا الرعيل فضلاً عن غربته عن البيئة ، لم يكن في أدباء العصر سعدودين بحيث يؤثر بفكره من خلال إرضاء البيئة بالصورة أو الأسلوب المرضي عندها ، هذا فضلاً عن أن علاقتهم بمصر كانت قلقة متقطعة ، فهم من مواليد لبنان، وربما قضوا فيه صدر صباهم ، ثم كانت حياتهم بعد ذلك مقسمة بين مصر والمهجر الأمريكي . وهذا التنقل لاشك يبعد بهم عن الإدراك الحسن للبيئة ويحد من تأثيرهم من ثم فيها ، بالإضافة إلى أن البيئة نفسها لم تكن على استعداد لتقبل طفراتهم الفكرية ونهجهم العلمي الحاد .

وقد قامت هذه الجهود المبذولة في سبيل رواية واقعية ، أو حقيقية ، بدور الخمار ، تصنع تأثيرها الهادئ إلى أن تصادف تربة صالحة فتنبسط على أوسع نطاق . وقد شارك التطور السياسى والثقافى الذى شهدته مصر فى العقد الثانى من هذا القرن فى تأكيد وجود الطبقة لتوسطه ، فالجمعية التشريعية والجامعة الأهلية من أهم معالم المرحلة ، والمتقف الحديث أصبح يحاول مباشرة التأثير فى المجتمع ، ولم يعد يلتمس فتح الأبواب بيد أمير أو وزير ، وفتحى زغلول ليس مثلاً نادراً فى هذا الباب ، فقد ترجم كتابى روح الاجتماع وسر تطور الأمم وهما لجوستاف لابون ، وقد استعملت كلمة (تطور) لأول مرة فى العربية مقابل كلمة Evolution وردد

هيكّل في روايته آراء سبنسر في التريسة . وحامت الحرب فازداد الضغط مما يشير إلى ضرورة الانفجار أو الانسحاق ، وكانت الحرب بقسوتها ذات وجه إيجابى فى إحياء الشخصية المصرية ، إذ نشطت الصناعة المحلية ، لتفطى احتياجات الاستهلاك المحلى بعد انقطاع السفن التجارية ، وكذلك نشط رأس المال الوطنى فى مجال الاستثمار ليملاً فراغ من رحل من أبناء الدول المحاربة ، كما سقط على الفور ذلك السياج الذى نخره السوس ، أى الارتباط بدولة الخلافة ، إذ سقطت بين عشية وضحاها لا تملك عن نفسها دفاعاً ، وسقط معها قناع الوهم والتعاطف الكاذب فى نفوس المتصرين من أبنائها .

وخير من يصور لنا مرحلة التأهب للثورة وميلاد الشخصية المصرية ، وكيف أثر إيجابياً فى ميلاد قصة مصرية هو محمود تيمور الذى يقرر أن « نصيب الأدب من ذلك الصراع الفكرى أن انجم الناشئة من المتأدين إلى الاستجابة لتلك الدعوة التجديدية ، التى تنادى بخلق أدب مصرى يعبر عن مشاعر مصرية وخصائص مصرية ، فى إطار قصصى على الأسس الفنية التى استقرت تجاربها فى أدب الغرب . ولما اتقدت ثورة مصر الوطنية سنة ١٩١٩ وتجلّى الطابع المصرى متألقاً فى مختلف مناحى الحياة ، شرع أدب القصة الفنية الحديثة يستجيب لذلك الطابع ، فيتناول بالوصف والتصوير والتحليل تلك الشخصيات الشعبية الأصيلة التى صنعت الثورة وظهرت بظهورها واستمدت منها وجودها واستردت بها اعتبارها ، فكما كانت تلك الشخصيات الوطنية من مجموع الأمة هى مصدر السلطات فى التشريع ، كانت هى أيضاً مصدر السلطات فيما يتناولهُ الأديب القصصى من موضوعات وصور ، ولهذا اتسم الأدب القصصى فى تلك الفترة بالصيغة المحلية الواضحة المفرقة فى الوضوح . فكان القصص أحرم ما يكون على تلك الصيغة التى تبرز أظهر السمات والمعالم فى المجتمع

المصرى . متلمسا كل ما يعينه على بلوغ تلك الغاية ، من نحو اختيار الأسماء المصرية الشائعة والأماكن المصرية المتعارفة ، وما يدور فى الحياة المصرية من طرائف العادات والتقاليد والأوضاع^(١) . . . حتى أغانينا الشعبية غلبت عليها هذه الصبغة ، ورأينا أنفسنا تتجه نحو الواقع ، فأصبحنا عمليين بعد أن كنا شعراء خياليين ، وشاع المسرح المحلى وبخاصة الهزلى منه ، وانتشر الاقتباس وبدأ الابتكار ، على حين تضاءلت الترجمة . فى هذا الجو كتب محمد نيمور أقاصيصه : « ماتراه العيون » وقد نما فيها نحو المذهب الواقعى ، وصور فيها مناظر مختلفة من يثقتنا المصرية وأشخاصها^(٢) . . . ومن الناحية الاجتماعية تحقق انقلاب قاسم أمين ، الذى قدر له عشرات السنين يتم فى أعوام لا تتجاوز عدأصابع اليد^(٣) .

ونسلت الدعوة إلى التزام الواقع إلى مختلف مجالات النشاط الفكرى ، حتى نادى بها « العقاد » فى نظريته إلى الشعر ، فرفض الإحالة وهى عنده فساد المعنى وهى ضروب ، فمنها الاعتساف والشطط ، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق ، ومنها الخروج بالفكر عن المقول أو قلة جدواه وخلو مفزاه^(٤) . ويمنحنا لويس شيخو اليسوعى وجها آخر للصورة فيشير إلى كثرة الروايات المترجمة ، لكنها لا تروقه بمقياسه الخاص ، فما يترجم من الروايات « القليلة الجدوى الشائنة للآداب » ، كما يعلن ظهور حركة النقد ممثلة فى العقاد و زكى مبارك وأبى شادى وحسن صالح والجدوى والأب أنستاس الكرملى وقسطاكي

(١) الآداب البروتية : من حديث له ، سبتمبر سنة ١٩٦٠ .

(٢) شفاء الروح ص ١٤ .

(٣) السابق ص ١٤ .

(٤) الديوان ج ٢ ص ٥٤ .

المحصى . ولا يفوته أن يرصد ظاهرة اجتماعية أدبية ترتبت على موقف المرأة من الثورة ، فقد اتسع فن الكتابة بين الأوانس ووبات الخلدور ، وخرجن للحاضرة وأسرعن للنشر . ويجمع إلى ذلك بعض ما لا يروقه في تعليقه على الفترة (١٩٠٨ - ١٩٢٦) ، وهي الفترة التي شهدت النشاط الملهب لدعاة المصرية المصرية ، فيقول : وأول آفة على لغتنا الإكثار من الدخيل ولا سيما إذا لم يكن صورة يأنس بها اللسان العربى وكذلك التماير الأجنبية . . . كذلك اللهجات العامية أخذت تسطو على اللغة البليغة فتمسح صورتها البهية . . . وأخذ غيرهم يتصرفون أيضا بالبحور الشعرية تصرفا زائدا نزع عنها روتها ومسحة جمالها^(١) .

ولا يعنينا موقف اليسوعى من التجديد أو حكمه عليه ، إذ موقفه محافظ بالضرورة ، ولكن يعنينا رصده لمناحى التجديد ومجالاته ، وهي شاملة لمضمون الأدب وصورته ، ولعله في تلميحته إلى اللغة العامية ومزاحمتها للفصحى يشير إلى المسرح الهزلى الذى بدأ إبان الحرب ، وازدهر في ظل أزمتها وما تخلف في النفس من مشاعر التمزق والهروب ، فقد اتخذ هذا المسرح العامية لغة له ، وهو محق في ذلك إلى حد كبير . ونحن نصرف مثل هذه العبارة إلى المسرح على الخصوص ؛ لأن العامية كانت قد تسللت إلى الرواية منذ « هذراء دنشواى » ثم « زينب » أى قبل الحرب بسنوات ، وكانت نقيجة وهي ذاتى أكثر منها وليدة تطور اجتماعى أو أزمة عارضة . وعبارة اليسوعى دعوة إلى مؤرخى حركة التجديد الشعرى — وبخاصة في مجال الشكل — فقد ربط بين أزمة الحرب ومحاولة الخروج على الأوزان التقليدية .

(١) لويس شيخو اليسوعى : تاريخ الآداب العربية ص ٩٣ ، ٩٤ .

ويعطى تيمور القصة اهتماما خاصا ، لأنه ألصق بالفن القصصى بالذات :
وهناك في ركن خاص ثلاث ندوة من شباب العصر في طليعتهم أحمد خيرى سعيد
ومحمود طاهر لاشين وحسين فوزى وإبراهيم المصرى وزكى طليمات وحسن محمود
ويحيى حقي ومحمود عزمى ومحمود تيمور ، وكان الشغل الشاغل لهذه الندوة أن توجد
القصة المصرية في الأدب الحديث . . . فأصدر أحمد خيرى سعيد مجلة « الفجر
لسان حال تلك الدعوة الأدبية ، التي كانت وقتئذ شعاعة تائهة في أفق يكسو الضباب ^(١) .
هذه هي مصر إذا في أعقاب الحرب ، تخرج منهكة الجسد بما استنزفت تلك
الحرب من دماء أبنائها ومن تسخير مواردها في خدمة الدولة المحتلة ، ولكنها
برغم ذلك قوية الروح ، تستجمع قدراتها المبعثرة وتتأهب لكي تفرض وجودها
المستقل في مجالات السياسة والاقتصاد والفكر والفن . لا يموقها عن ذلك تلك
الجراح المميتة التي أصيبت بها من الحرب أو من قبل الحرب ، كما لا يموقها عن ذلك
تلك العقبة النفسية المفسدة للرؤية ، المضلة في الحكم ، للثيرة حتما في حالى القبول
أو الرفض ، ونعنى بها تجربة مصر مع الغرب ، وهي تجربة ذات وجهين ، أطل
منهما الوجه الكالح أولا ممثلا في الحملة الفرنسية المناقضة لكل مواضع البيئة
وعقائدها ، ولقد تكرر إطلال هذا الوجه الكالح تحت أقمعة شتى بين
فرنسية وإنجليزية .

التجربة الغربية شديدة المرارة ، أو هي بدأت بالمرارة ، وما جاء من أنوار
التحضر وعوامل التقدم جاء متأخرا ، وجاء في ضباب الشك وسوء الظن وتوقع
الخيبة . وقد تحرك جيل الإصلاح الأول للتوفيق بين حضارة غريبة وحضارة
مقبلة مزدهرة ، ولكن الجيل الذى دعا إلى محاربة الاستعمار سنة ١٩١٩ وأعلن

(١) دراسات في القصة والمسرح ٥٣ ص .

اعتزازه بالشخصية المصرية ، ورفع شعار المصرية سبيلا للحياة وأسلوباً في الفكر والفن ، هذا الجيل نفسه هو الذى رفض محاولات التلفيق ، وأعلن أن منهجه الحضارى فى مجال الفن مناقض بالضرورة لمناهج السلف من حيث الغاية والأسلوب ، وأنه بسبب من ذلك يفتح نوافذه على الغرب يستلهمه ويستهديه ، متمكناً بعق من التفرقة بين الغرب الذى يمثله دزرائيل وكرومر وجورست وأشباههم ، والغرب الذى يمثله دكنز وناكرى وبلزاك وموباسان وبرنارد شو وغيرهم .

ومن طريف المقارنات أن نضع حيال هذه الصورة الناصعة لمصر فى أعقاب الحرب الأولى ، صورة أخرى للدولة الغالبة المنتصرة التى خرجت من الحرب شائخة مزهوة ، كاتبدو فى أدبها ، سنجداً للصورة كاملة عند « ج . م . فريزر » الذى يقول عن الفترة ذاتها بالنسبة لأوروبا بعامة وإنجلترا بخاصة : « يستطيع المرء أن يفكر فى العشرينيات (من هذا القرن) كفترة كان الشعب البريطانى فى أثنائها يفتيق من صدمة الحرب العالمية الأولى ، ويأمل - وهو يأس - أن ترجع الأمور إلى حالتها الطبيعية كما كانت قبلاً من راحة مادية وأخلاقية . وقد رمز مستر بولدوين ، الذى أصبح رئيس وزراء فى منتصف هذه الفترة ، رمز بفايونه إلى مظهر الفلاح القح فى كراهيته للخارج ، وموقفه تجاه العمل ، ودعوته إلى موظف قديم طيب ، ومدحه روايات مارى ويب التى تعكس الملامح الإقليمية وإن تكن أقل نضجاً من الناحية الفنية ، ورغبته القومية العميقة فى أن يعود إلى الأسس القديمة ، ولكن كان من المستحيل أن يعود القهقرى ؛ لأن الحرب كانت قد تركت ندبة عميقة فى التفكير بالنسبة للجندى المحارب مثل ساسون وزوجريز ، بينما بدت السياسة والمشاكل الإيرلندية ، ومشاكل قصر فرساي والاضطراب العام ، والجليلد الذى ظم ، نهاية هذه

الفترة ، بدت بالنسبة للمثقفين في صورة ضارية لا أمل منها ، فبحسب مجالات أخرى لإشباع متع الحياة الخاصة ، وعلى المستوى الشعبي أدى إلى اعتبار اللذة غاية الحياة ... وشاع التشاؤم في المسرحيات ... وأصبح اللغو حول (الحرية) يعنى في الأكثر حرية السلوك الجنسي ... ولقد سخر من ثقافة الشباب هذا الكاتب وندهام لويس في روايته « قروود الله » وفي مقالاته الحيوية عن مصير الشباب التي رأى خلفها دلائل عدم النضج ، وأنها تشجع الاهتمامات الساذجة ، من أجل غايات ذاتية ... ولقد وصفت الحرب الكبرى في روايات ومسرحيات العشرينيات كمدر لتصرفات الشباب الغير الأخلاقية والعصبية ، ولقد كان عذراً مقنعاً جداً^(١) . ونؤكد أننا أبعد ما نكون عن تجاهل الظروف القاسية التي دفعت بالشباب والشعب البريطاني إلى طريق التخلف من تقاليده وأخلاقياته الصارمة ، وكذلك لانعقد المقارنة على إطلاقها مع اختلاف نوعية الضغوط ، ولكننا نشير إلى ما يدل عليه التطور العام ، أورد الفعل الذي أعقب الحرب ، وقد اكتوى بها الشعبان كل بطريقة تلائم دوره في المعركة الضارية التي استمرت أربعة أعوام .

ولا نشك في أن الطليعة المثقفة من دعاة العصرية والمصرية كانوا يتابعون أخبار الدول الأوروبية من صحافتها ، وأنهم مع ذلك طرحوا جانباً هذا المبعث الذي استشرى عقب الحرب ، وبحسبنا عن الأصلاء وراموا تقلبهم والامتياز عليهم ، بعدم الخضوع كلياً لهم .

وقبل أن نمضى في استخلاص حدود الدعوة إلى الواقعية وسماتها الخاصة

The Modern Writer and his World, P: 113, 114.

(١)

عقب الحرب ، نعود إلى تلك الفقرة التي روى فيها محمود تيمور ظروف ميلاد الدعوة إلى أدب عصرى ذى طابع مصرى خالص ، فلا نراه يشير إلى الواقعية المذهبية إشارة صريحة ، ويظهر أنه يتحدث عن ميلاد القصة الفنية بصفة عامة واقعية كانت أم غير واقعية . ولكن نظرة مدققة ستدل على أن هذا الجيل الذى دعا إلى أدب عصرى مصرى ، يمثل فى الوقت نفسه الدعوة الأولى إلى واقعية صريحة . وهذا الاستنتاج يأتى من اتجاهين ؛ فالقصة الفنية ترتبط — بالدرجة الأولى — بالواقعية ، دون أن يترتب على ذلك بالطبع أن تكون كل قصة فنية ممدودة فى الواقعية ، وتيمور نفسه فى مكان آخر ، يربط بين الفنية والواقعية (فن القصص ص ٤٤) ، وإلقاء نظرة سريعة على تاريخ الرواية الإنجليزية ستكشف لنا عن مثل هذا الارتباط ممثلاً فى الحركة الواقعية الأولى التى بدأها ريتشارد سون فى روايته « هامبلا » وفيلدينج فى « نوم جونز » ودانيال ديفو فى « روبنسون كروزو » ، تلك هى الروايات الأولى التى أعلنت ميلاد الرواية الفنية الواقعية بالمعنى العام — لا المذهبي — فى تصويرها للحياة اليومية ، واحتفاظها بالتفاصيل الدقيقة ، واختيارها الشخصيات من عامة الناس ، وتجنبها منطق المغامرة وإحلال التصوير والتحليل مكانه^(١) .

وإذا عبر تيمور عن ميلاد الرواية الفنية بأنه كان استجابة لقواعد فنية يحصرها فى الاهتمام بالوصف والتصوير والتحليل واختيار شخصيات شعبية أصيلة من تلك التى صنعت الثورة وظهرت بظهورها ، واستمدت منها وجودها

(١) انظر فى تفاصيل ذلك الفصول الثلاثة عن الروايات الثلاث المذكورة من : *The Rise of the Novel* وانظر أيضاً القسم الاول لهذه الدراسة .

واستردت بها اعتبارها ، ويحدد جهد الرواى بإبراز الصبغة المحلية « التى تبرز
أظهر السمات والمالم فى المجتمع المصرى » فإن تيمور بذلك يصور جواً إن لم يكن
هو الواقعية فى أخص دعواتها وأسسها فإنه ليس منها يبعد . و تيمور نفسه —
فى مكان آخر — يقرر أن الحركة كانت نتجه نحو الواقع ، وأنهم أصبحوا عمالين
بعد أن كانوا شعراء خياليين « وفى هذا الجو كتب محمد تيمور أقاصيصه :
ما تراه العيون ، وقد نما فيها نحو المذهب الواقى ^(١) .

أما الاتجاه الآخر الذى نعتمد عليه فى استنتاج الترابط بين الفنية والواقعية
فى سنوات الميلاد بالنسبة للنصبة بعامة ، فستعده من أسماء الروائيين الذين اختارهم
هؤلاء الرواد كمثل عليها لهم ، أو صاروا محل إعجابهم . يذكر محمود تيمور
أن أخاه قد هداه إلى حديث عيسى بن هشام وزينب ، ويذكر أنه حين
قرأها وجد فيها لونا يختلف عن اللون الرمضى الرومانسى الذى كان غارقاً
فيه ، لونا واقعياً يهبط بالقارىء من سماء الخيال العليا حيث يعيش الناس
كالملائكة فوق الضباب ، إلى الأرض التى نحيا عليها حيث نرى الناس بشراً
مثلنا على فطرتهم التى خلقوا عليها ^(٢) . فهو يمنح نحو الواقعية فى الاختيار فى
حدود النتائج المحلى . أما حين فتح له نافذة الأدب العالمى فقد « امتدح لى
شقيقى غير مرة موباسان الكاتب الأقصوصى الفرنسى ، فبدأت أطالعه
وما كدت أقرأ له مجموعة حتى فتنت به ، ثم انتقلت بعد ذلك إلى القصص
الروسى وقرأت لتشيفوف وتورجنيف ومن ماثلهما ^(٣) » .

(١) شفاء الروح ص ١٤ .

(٢) السابق ص ١٦ .

(٣) السابق ص ١٣ .

وبلقى يحى حتى نظرة أكثر تدقيقاً وشمولاً فى تتبعه لتأثرات أعضاء المدرسة الحديثة ، فهم عنده قد مروا فى مرحلتين « الأولى : مرحلة اتصال ذهنى بالأدب الفرنسى والإنجليزى ، ثم انتقلوا منها إلى مرحلة أخرى يسميها مرحلة الغذاء الروحى ، التى حركت نفوسهم وألهبت عواطفهم ودفعتهم للكتابة بحماسة الشباب ، وانتقلوا إلى هذه المرحلة الثانية حينما قرأوا الأدب الروسى : « فهذا أدب يتحدث بحماسة وانفعال شديد عن الاعتراف والنزعة إلى التطهير والعزاء ، والبكاء على مآسى الحياة ، والإيمان بالقدر والثورة عليه فى وقت واحد يتحدثهم عن الصلاة والتراويل وعن الخمر والبغاء والجريمة والعقاب والقديسين والشياطين ، الشيطان نفسه بطل ... الفلاح الساذج بطل . . والتلميذ الفقير الجائع بطل .. بل دهشوا حين رأوا هذا الأدب — إلى جانب حفاوة بدراسة النفس البشرية والمشاكل الاجتماعية — ليس بأقل حفاوة فى وصف الطبيعة ومشاهدها والتغنى بجمالها . كل هذه أجواء توافق مزاج الشباب الشرقى الملهب بالعاطفة المحروم من الحب . لذلك لا أكون بعيداً عن الحق إذا أرجعت إلى الأدب الروسى الفضل الأكبر فى إنتاج أعضاء المدرسة الحديثة ، وتكون القصة بذلك قد صرت من التأثير بالأدب الفرنسى على يد هيكل إلى التأثير بالأدب الروسى على يد هذه المدرسة الحديثة (١) » .

وجدير بالتأمل ما يلاحظ على يحى حتى نفسه فى « اعترافه » بخط تأثيره بالرواية الأوروبية . فهذا الخط يسير فى اتجاه معاكس لطريق السير العام للفن القصصى عند رواد المدرسة الحديثة — وهو أحدم — إذ يذكر أنه فى مطلع شبابه وجد غذاءه الروحى فى الأدب الروسى ، ثم انتقل عنه إلى الأدب الإنجليزى

« حيث يعملون في ظني الفكر على العاطفة » ثم يميل عنه إلى الأدب الفرنسي « حيث وجدت أترافاً محموداً بين العقل والروح » ومن ثم تعرف على بلزاك و بول فاليري ومن قبله موباسان « وعاشت أنا تول فرانس زمناً طويلاً ».^(١) ولا يعني لنا كثيراً تحليل هذا التضاد بين الجماعة وفرد منها، ومحاولة التوفيق ممكنة على أي حال إذا اعتبرنا الخبرة المدرسية بالأدب الإنجليزي أو الفرنسي مجرد بداية لا تنهض إلى مستوى الاتجاه أو التأثير العميق . وبيننا هنا هذه الأعلام التي تداولت الجماعة أسماءها ، وهم قسمة غير متساوية للواقعية فيها النصيب الأوفى ، وتنهض الرومانسية إلى جانب الرمزية ، ولا يخطئ النظر بقايا من الكلاسيكية . وهذا التجاور للاتجاهات المنهجية ، الذي لا يرقى إلى درجة التجاذب ، هو ما عبر عنه يحيى حقي بقوله : « إننا كنا في أغلب الأمر هواة » ، ومع الهواية الاجتهاد الشخصي والاستسلام للمصادفة في الاعتداء إلى القدوة الأثيرة بين كتاب الغرب .

وقد حرصنا على القول بأن الحركة الأدبية عندنا كانت تسيرها الاجتهادات الشخصية والوعي الفردي أكثر مما يدفعها الوعي الجماعي والاستناد إلى خط فلسفي أو موقف فكري في مستوى العقيدة ، وقد سبق أن عللنا لعدم إثمار دعوة محمد لطفي جمعة إلى الواقعية بهذا التحليل ، وهو عدم استناد حركته إلى وعي عام من المجتمع أو البيئة الفكرية . ونفعل بذلك هنا لهذه الاتجاهات المختلفة إلى درجة التنافر التي تعلق بها جيل الرواد . إنه جيل الفتح ، يفتح كل ما يصادفه من أبواب المعرفة الإنسانية في مجال النص ، دون أن يتوقف كثيراً عند قيمة وراء هذا الباب أو مدى توافقه مع ضرورات البيئة ، يدفعه إلى هذا

(١) من حوار معه : الآداب البيروتية يوليو سنة ١٩٦٠ .

الموقف وبعينه عليه تلك الدهشة الناتجة من موقف « التجربة الأولى » لهذا الجيل
خيال الفن الروائي كشكل جديد من أشكال الأدب مثير للدهشة . كان
هذا الجيل في تكامله موسوعيا خيال البحث عن الرواية الجيدة . ولا نغنى
بذلك أنه لم يكن وراءه دافع نفسى أو فكرى يجعله يميز بين اتجاه واتجاه
مخالف ، أو بين مضمون إيجابى وآخر سلبى مثلاً ، وإنما نغنى أنه فى تشوقه قد
رفض المذهب ، وأقبل على كل ما جادت به إككانياته ، وحاول أن يجد بين
هذا الخليط نفسه وصيغة أمته العامة .

وهناك صعوبة لا يمكن إغفالها فى تحديد الاتجاهات الدقيقة لتلك المرحلة
المختلطة ، تنجم هذه الصعوبة من ندرة حديث هؤلاء الرواد عن النظريات ، فقد
كانوا — على ما عرفنا — لا يهتمون بالحركات النقدية فى الخارج ، ولم تواكب
نهضتهم الفنية المبدعة نهضة أخرى نقدية من الداخل . وإذا كتب بعضهم مقدمة
لروايته أو لمجموعة قصص قصيرة غلبه الحياء عن الكلام حول ماهية الفن ،
أو موقفه من أساليب التعبير ، أو منابع فنه القصصى .

ولكننا سنمثر أيضاً على إشارات دالة — وإن كانت مريضة — يعيننا منها
أنها صريحة فى الإعلان عن منهج فريق من هذا الجيل الأول . من ذلك تلك
المقارنة الموجزة التى أجراها يحيى حقى فى حدود وصف الريف بين هيكى
و طاهر لاشين ، انرى « كيف تحولت القصة إلى المذهب الواقعى »^(١) .
وعن الكاتب الأخير سنجد فى مقدمة مجموعته القصصية : « النقاب الطائر »
دلالات متنوعة عن هذه المرحلة من الدعوة إلى الواقعية . وصاحب المقدمة هو
الدكتور حسين فوزى ، وهو من الرواد أيضاً . يقول محاولاً تعطيل انصراف

(١) فجر القصة المصرية ص ٩٩ .

النقاد — ولائماً — عن متابعة إنتاج لاشين في مجموعتيه السابقتين : « سخرية الناي » و « يحكى أن » : « فإذا كان القصصى من نوع طاهر لاشين ، أدبه صورة حية للطبقة الوسطى والدنيا ، يصاحبك إلى حى بولاق ... و ... إذا كان الكاتب حريصاً على إظهار مثل هذه الصور ، فقلما يعنى أهل الخدقة بأدبه . وربما ذهب غلاة (مصر قطعة من أوربا) إلى اعتبار هذا الأدب فضيحة يجب إخفاؤها عن عيون ضيوفنا (اقرأ أسيادنا) الأجانب ، كما تمنع الجنازات الشعبية والزحف البلدية من المرور أمام شرفات الفنادق الأنيقة . ولست أزعم بأن أدب طاهر لاشين اقتصر على تصوير نوع خاص من حياتنا ، أو أنه يقصد إلى هذا التصوير بعينه ، وإنما أشفت أن يكون هذا الأدب الواقى — مع اتجاه دائم نحو الإغراق الكاريكاتورى — قد صرف أعين النقاد عن ناحيته الإنسانية ، فلم يروا فيه إلا نوعاً من الأدب الحلى يأخذ من الحياة الشعبية بمظاهرها (هـ) » .

وفي مقدمة يحى حتى لمجموعة لاشين : « سخرية الناي » يراها تنطق بالتملص من النزعة الرومانسية إلى النزعة الواقية . وكان قد سبقه الدكتور منصور فهمى ، الذى قدم المجموعة إبان ظهورها سنة ١٩٢٦ فذكر أن كثيراً من قصص « لاشين » تذكره ببعض ما كتب مكسيم جوركى ، فى روحه وأسلوبه .

ما أظننا فى شك الآن من ارتباط الواقية بميلاد القصة الفنية فى أدبنا ، وأن الرواد الذين شهدوا ميلاد القصة الفنية وأعلنوه ، هم أنفسهم الذين وضعوا بذور الاتجاه الواقى فى فننا القصصى وحددوا معاله . وبصورة عامة تختلف هذا المعالم عن الواقية المذهبية كما ظهرت فى الغرب ، وفى حدود

(١) من مقدمة : النقاب الطائر ص ١٠ .

دعوات فلاسفتها ، فكتابنا يكتفون بإبراز الصبغة المحلية في الشخصيات والمكان أولاً ثم في اختيار الحدث بعد ذلك ، ويجنحون إلى التصوير والتحليل ، ويحرصون على مزج التجربة الذاتية بالمعنى الاجتماعي ، حتى تستحيل القصة في أيديهم إلى صورة من المجتمع ، أو علامة عليه . ويمتازون بهذا في مجال تناول الفن وأسلوبه كما يمتازون بتفضيل القصة القصيرة على الرواية من حيث الشكل . مما سنعرض له فيما بعد بشيء من التفصيل .

مقدمة عيسى عبيد والمذهبية

ونعتبر مقدمة عيسى عبيد لمجموعته القصصية : « إحسان هانم » التي ظهرت سنة ١٩٣١ وثيقة هامة تدل على مدى وضوح الواقعية المذهبية في أذهان بعض الكتاب ، ومدى تقبل البيئة لهذا المفهوم في مجال الرواية . وقد أتبع عيسى عبيد مجموعته برواية صغيرة سماها « ثريا » نشرت في العام نفسه ، وكتب لها مقدمة أيضاً ، ولم يضاف إلى مذهبه الذي شرحه سابقاً شيئاً جديداً .

وسنتوقف الآن مع مقدمته الضافية ، التي وضعها بين يدي « إحسان هانم »؛ لنرى موقفه من دعوات عصره . لا يفوته — في مقدمة المقدمة — أن يشير إلى احتفاء البيئة المصرية بالفن المسرحي — أو المسرحي — وتقديمه على الفن القصصي ، بعكس ما تم في فرنسا — ولا يقول الغرب بعامة — « فإن بلزاك وفلوير وجونكور وزولا ودوديه كانوا يضعون الروايات القصصية المأخوذة عن صورة الحياة ، المبنية على الملاحظات الدقيقة ، والتحليلات الصادقة ، والنظرات العلمية » . مثله العليا كلها فرنسية ، واقعية طبيعية ، روائية ، وإن ذكرت في مقدمة قصص قصيرة ، منهجها واضح له بقدر إمكانياته الخاصة ، المستمدة من بيئته : الالتزام بالحياة في استمداد الصور ، وقيام المنهج الروائي على الملاحظة الدقيقة ،

والتحليل الصادق وانتهاج الحيدة العلمية ، لا يشير إلى دوافع التشاؤم ، أو الاهتمام بالناصر المنحرفة غير السوية ، ولكنه سيعود إلى إبراز قيمة الوراثة . وهو يطل تقدم المسرح على الرواية بأن الأول أكثر إثماراً من الناحيتين السادية والأدبية ، وبأنه لا يتأثر بظروف الحرب التي جعلت الحصول على الورق صعباً ، « على أن هناك عوامل أخرى ترجع إلى مزاج الكاتب المصرى ونفسيته تجعلنا لا نبازف بكثير من الأمل فى ارتقاء هذا النوع عندنا بالسرعة المبتغاة ، لأن حرارة الطقس قد أنمت فى الكاتب المصرى خاصة الخيال إلى درجة مدهشة ، فأصبح هذا الخيال ظاهراً أثره السيئ فى كل رواية مصرية بتجنبه تصوير الحياة الحقيقية^(١) ، ثم إن للتقاليد الشرقية المقيدة ، قصت تقريباً على الاختلاط الجفسى ، وأضعفت من أزماته النفسانية الشديدة . فمن جهة يكاد يجهل هذه الأزمات وما تحدثه فى النفس البشرية من التطوير الخلقى ، فيعجز بطبيعة الحال عن تصويرها فى أشخاصه ، ومن جهة أخرى فهو لم يتدرب بعد على الملاحظة والتحليل النفسى ، وهما ملكتان تنموان بالخبرة الشخصية الطويلة ، فإذا حاول وضع رواية لا يحسن أن يكون من عندياته ذاتية فردية لأشخاصه » ، ولا يقف انمكاس ضعف التجربة والخبرة بالحياة عند الكتاب على رسم الشخصيات ، والعجز عن منحها حياة ذاتية تتحرك بفعلها داخلياً دون أن تكون معبرة عن المؤلف ، مستمدة وجودها من علاقتها به ، وإنما يمتد أيضاً إلى الوصف ، فمن جهل الكاتب بأصول الفن الحقيقى أنه لا يرضى بوصف الأشياء على ما تبدو عليه ؛ وإنما يصر على أن يخلع عليها جمالا

(١) ربما كان العكس هو الصحيح فى العلاقة بين الحرارة ونشاط الخيلة . ولعله يعنى — بشئ من الالتواء — أن الحرارة تدفع إلى الكسل العقلى وتجبس الجهد ، مما يدفع بالكاتب والقارىء إلى إظهار الفنون الرخيصة القائمة على التهويل والمبالغات .

ليس فيها ، فلنا منه أن صورتها الحقيقية ليست جميلة ، فيعتمد طبعاً على خياله ،
فيأتي لنا بوصف عقيم غامض ركيك ، إذا راجعناه في مخيلتنا لا يتبقى منه شيء .

ويجعل عيسى عبيد إعلاءه للحقيقة وتعميله عليها بداية لهجوم شامل
على النزعة الخيالية ، أو كما يسميها مذهب الوجدانيات (الأيديالسم) ، ويتهمها
بمرقلة سير الأدب المصري ، وينظر إليها على أنها عقبة صعبة الاجتياز ؛ لأن
شعبنا لا يقبل التجديد بسهولة ، ويخلط بين القومية والمصيبة ، ويؤثر الهروب
على مواجهة الحقيقة .

ولكن عيسى عبيد ، بذكاء مكشوف ؛ يتوسل إلى هذا المعنى بعبارة
جديرة بالتسجيل ، فقد ألبسها قفاز حرير اضطرته إليه ظروفه الخاصة : كوافد
على مصر أولاً ، ومنثم إلى أقلية دينية ثانياً ، يستنصر كثيراً من الحرج حين
يهاجم الثقافة العربية التقليدية ، إنه يسجل العوائق في سبيل مذهب الحقائق جاعلاً
أولها : « أن الشعب المصري محافظ أخلاق قبل كل شيء ، يعبد قيمه ويقدر
ما صنعه الآباء ، متوهماً أن ما وضعته أجداده العرب هو الحد النهائي للسكالك الإنشائي
الفني الذي يجب أن ترسمه باحترام وإجلال . ولما كان الشعب المصري متفائلاً
أخلاقياً يعتقد في طهارة أخلاقه وبمناة تقاليد الموروثة المقدسة ، فستؤله الحقيقة
للرة الجافة القاسية ، ويهب في وجه من يتصدى إلى تصويرها محتجاً مستنكراً ؛
محاولاً تكذيبها ليستبقى أحلامه اللذيذة » . إلا أنه يضيق باللغة الناعمة ، فيلن
في إصرار أن المستقبل في صالح مذهب الحقائق أساس أدب القد ، وأن « الثورة
المنتظرة في العالم الأدبي المصري المصري ستري إلى القضاء على الأدب القديم
الجامد المتشابه المبتذل » . ولكن حملته على التأثير بالأدب العربي القديم باسم
العصرية المصرية لا تحول بينه وبين وضوح الرؤية وكالها ، « فهناك نوع آخر

من الأدب غير مستقل ولا موسوم بطابع شخصيتنا لتأثره بنفوذ الأدب الأجنبي ، الذى اضطررنا إلى درسه لتعلم منه أسرار الفن الصحيح الراقى ، ونأخذ عنه قواعده وقوانينه وأسلوبه » . ويشاركه أخوه شعاعه عبيد فى التنبيد بظهور الأثر الفكرى لكتاب الغرب فى روايات المعاصرين . وبتمثل ذلك عنده فى افتعالهم الياى باستخراجهم من كل حادثة درسا نفسيا يشرحونه ، أو نقطة علمية يستوفونها حقها^(١) ، وأن يعتمدوا على حادثة غريبة عن أخلاقنا ، وقد لا تقع قط على مسرح الحياة المصرية ، وهو يرى أن ذلك قطع للصلة بين الرواية والحياة التى تعبر عنها ، وهذه الصلة هى سر الفن الحقيقى ، ومن هنا يرى أن التأثير يجب أن يتوقف عند الأصول الفنية للرواية .

ونستطيع أن نقول مطمئنين : إنه باستثناء بعض الأحكام النقدية السريعة التى تلحق هذا أو ذاك من أفراد المدرسة الحديثة بمثيله أو نموذج من الكتاب الغربيين ، فإن أحدا لم يجعل - فى حماسه للتجديد - من مأخذه على المجددين تقليد كتاب الغرب تقليدا يذهب بذاتيهم . ونترك جانبا مدى تحرر عيسى عبيد وأخيه مما رميا به الآخرين ، إذ أنهما لم يكونا بعيدين عن ذلك .

ولا تقف البيئة - بنزوعها إلى الخيال ، وسريان روح المحافظة - كمائق وحيد فى طريق انهيار مذهب الحقائق . فهناك عائقان آخران لا يفوت عيسى عبيد أن يشير إليهما . الأول : التجارب الجنسية التى تحظر البيئة التعرض إليها صراحة ، وكذلك الالفاظ ذات المغزى المكشوف^(٢) ويشاركه أخوه شعاعه فى فكرته .

(١) مقدمة : درس مؤلم ، صفحة : «ب» .

(٢) احسان هانم : صفحة «س» .

وقد رجع عيسى إلى مشكلة التعبير عن التجارب الجنسية مرة أخرى في مقدمة « ثريا » ، وسياق حديثه يدل على أنه هوجم وعوتب لخروجه على الصور البريئة الطاهرة ، التي تبعث في النفس الشوق إلى الفضائل . وهو يعضى في تمسكه بأصول الفن ؛ إذ يرى أن واجب الكاتب الفنان هو تصوير الفن من حيث مطابقته للطبيعة ، لأن الفن يجب أن يكون مستقلا ومحورا من كل قيد ، والفن لا يكون فقط في تصوير الجمال والكمال ، بل قد يكون أحيانا كثيرة في تصوير عيوب الطبيعة ونقائص المجتمع البشرى^(١) . أما المائق الثانى فيتمثل في لغة التعبير ، وإن كان يخص بالمشكلة لغة الحوار ، أو ما يعبر هو عنه بالمحاورات الثنائية ، ويذكر أنها اجتهدت فكره ، لأن الفرق عظيم جدا بين اللغة التي نكتب بها واللغة التي نتكلمها ؛ « فإن استعملنا الأولى ظهرت متكلفة متنافرة شاذة بعيدة عن الفن الذى يتطلب المسحة الحقيقية والدقة في تصوير الألوان المحلية ، وإن استعملنا الثانية قضينا على اللغة العربية ، وحكنا بإخراج النوع القصصى أو المسرحى من آدابنا ، ونحن نريد أن يكون هذا النوع من أقوى وأعظم أركان الآداب المصرية » . وقبل أن يدلى برأيه يذكر محاولة صديقه المأسوف عليه « محمد بك تيمور » الثورى الفنى ، الذى ارتأى بعد إمعان التفكير وجوب وضع الروايات القصصية المسرحية باللغة العامية ، ويذكر أنه لا يوافق على هذه الفكرة ، ويصفها بالتطرف والخطورة « فنحن ممن ينعصبون للغة العربية ، ولا نرغب أن يستقل الأدب المصرى عن الأدب العربى ، ولكن يكون فقط للأول صفة خاصة به تميزه عن الثانى ، وتطلق له حرية التطور والرقى » .

(١) عن : فجر القصة المصرية ، ص ١١٦ .

ومع هذا فإنه ليس على الدرجة التي توحى بها صفة التعصب ، إذ يرى أن بلجأ حيال الحوار إلى لغة عربية متوسطة « خالية من التراكيب اللغوية » وقد يسمح ببعض ألفاظ هامية « حتى لا يظهر عليها شيء من الجود أو التكلف ، ونظليها بالمسحة المصرية والألوان المحلية ، وقد تؤدي كلمة هامية معنى لا تؤديه جملة عربية برمتها » هذا إذا كان الحوار طويلا ، أما الحوار القصير فإنه لا بأس من تأديته باللغة العامية كاملا .

هذه النظرات العامة حول الأدب العربي القديم ، وقيمتها كموجة تستمد منه الحركة الأدبية الحديثة أصولها وتقاليدها ، وحول الأدب الحديث وما يتنازعه من تيارات ويعترضه من مشكلات ، ليست إلا أغراضا من أغراض هذه المقدمة المستفيضة ، إذ ضمنها رأي في الفن الروائي وطبيعته من حيث البناء والأسلوب والغاية . وحديثه عن شكل الرواية أو التكنيك هو أوضح ما في هذه المقدمة في جانبها الفني - بعد النقدي التاريخي ، ومن الطبيعي أن نستنتج على ضوء أحكامه السابقة كثيرا من آرائه العامة في بناء الرواية ؛ فهو يقاوم النزعة الخيالية ، ويكره المبالغة والاعتماد على الحوادث العجيبة والمفاجآت المدهشة ، ولكن ذلك في مجموعه ليس حديثا في صميم بناء الرواية ، ومن ثم فقد اتجه إليه مباشرة ، وإن جاء منشورا في ثنايا الصفحات . وهو يهتم اهتماما خاصا برواية الشخصية ، ويمكن التماس تحليل ذلك في مقدمته ذاتها ، وقد أعلن ميله الفريزي للتحليل ، وهو مانع منه عليه « رواية الشخصية » وقد يموقه عنه غيرها من الروايات ، كرواية الحدث أو رواية العادات والتقاليد وما إلى ذلك . ولعل هذا سر ولعه ببلزاك في « الكوميديا الإنسانية » ورغبته في تقليده ، بحيث يضع روايات يتتبع فيها حياة أشخاص أو صفحة من حياتهم بعد أن يكون قد سبق بالكتابة عنهم .

هو إذا يعتبر اكتشاف الشخصية الروائية أساس التكنيك الروائي ، والشخصية بدورها تمثل أساسا تقوم عليه وتتفرع عنه سائر الحوادث التي تنمو بها الرواية : « فتمنى وقف الكاتب على مزاج أشخاصه وطبيعتهم يمكنه بكل سهولة أن يصورهم بدون أن يضطر إلى استعمال التكلف السقيم البارد ، وليتسنى له أن يقتبس من أخلاقهم حادثة روائية إنسانية محضة ، تكون نتيجة طبيعية لمزاجهم وشخصيتهم لا دخل للخيال في تكييفها » .

وهذه الفقرة تسلمنا بدورها إلى مبدأ آخر من مبادئه في بناء الرواية ، فهي تشعر بالترايط الوثيق بين الشخصية والحدث ، بحيث يكون صادرا عن طبيعة الشخصية وفي حدود عالمها الداخلي ، فليس عبثا وصفه للحدث بأنه روائي إنساني ، فهذه الإنسانية مستمدة بالضرورة من صدوره عن الشخصية صدورا طبيعيا لا تهويل فيه ، ولا اقتحام من الكاتب لعالم هذه الشخصية . وقد كانت روايات عيسى عبيد وقصصه القصيرة متساوقة مع نظرنه هذه ، فهي في مجموعها قصص شخصيات ، فهناك « ثريا » و « إحسان هانم » و « حكمت هانم » وغيرها . ولكن أى الجوانب يجذب انتباهه تجاه الشخصية ؟ إنه يلتقي ببالله كله إلى الجانب النفسى ، وموقفه منه موقف تحليلي ، وطريقة رسم الشخصية عنده يردد فيها رأى الواقعيين والطبيين دون زيادة أو نقصان . يقول : « فهمة الكاتب أن يدرس أولا مزاج شخصه ، لأن له تأثيرا عظيما في تكييف عواطف الإنسان وأخلاقه ، إذ قد يكون المزاج سبب سعادة المرء أو شقائه ... ثم إن مهمة الكاتب أن يحلل عوامل وسطهم وظروف حياتهم التي ساعدت على تكوين شخصيتهم ، حتى يربنا الشاعر التي يمكنهم أن يشعروا بها ... أما غاية الرواية فيجب أن تكون التحرى عن الحياة وتصويرها بأمانة وإخلاص ، كما تبدو

لنا ، وجمع كمية كبيرة من الملاحظات والمستندات الإنسانية ، بحيث تكون الرواية عبارة عن (دوسيه) يطلع فيه القارئ على تاريخ حياة إنسان أو صفحة من حياتنا . ويجمل بالكتاب أن يدرس فيها أسرار الطبيعة البشرية وخفايا القلب الإنساني الغامض ، والتطور الأخلاقي والاجتماعي ، وعوامل الحضارة والبيئة والوراثة في نفوس الأشخاص . وهو يردد مصطلحي : « الملاحظة والتحليل النفسي » مرارا ، ويقتصر عليهما - تقريبا - عدة الروائي ، ويتحمس للجانب التحليلي ومجالاته في البحث عن الدوافع الوافدة ، وطبيعة المزاج وآثار الوراثة ، وعوامل التطور وتأثيرات البيئة ، تحمس يلقى معه أية قيمة للجوانب الروائية الأخرى ذات الخطر في البناء الفني للرواية .

وهذه الجوانب جميعاً تندرج تحت عنوان آخر هو دعوته إلى الموضوعية في الخلق الأدبي ، وهو ما نادى به الواقعيون في أوروبا ، في مقابل اعتزاز الرومانسيين بذواتهم وظهورهم في أعمالهم . وإذا كان عيسى عبيد يلزم الروائي ببعض التحفظ في إبداء حكمه أو آرائه الشخصية ، فإن ذلك ليس معناه عنده عدم حق الكاتب في الحكم أو إبداء الرأي : « ولسكننا نقصد أن يجعل حكمه ورأيه من ثنايا ملاحظاته وتحليله » وهذا وجه آخر من دعوته إلى الموضوعية ، ونقل التجربة من الذات إلى الموضوع ، وإخراج شخص الكاتب من الرواية ، فلا ينادى « كما يفعل كتاب العهد القديم : أيها القوم ثوبوا إلى رشدكم ، أيها الناس تمسكوا بالفضائل » ، وقد يعنى ذلك عنده شيئاً آخر هو عدم فرض مغزى أخلاقي أو عبرة وعظة تستقي من الرواية ، والذي يرشح هذا الظن أن روايته الوحيدة تنتهى بغير خاتمة ، أو بنهاية مفتوحة ، وكذلك تنتهى قصته القصيرة « إحسان هانم » ، ولعله في ذلك يمثل « أول خروج للكاتب

المصرى من عادة إنهاء قصته بخاتمة يكون فيها فصل الخطاب^(١) . وهذا المبدأ أيضا من مبادئ الواقعية والطبيعية ، إذ يكره عندهم ختام القصة بمغزى مفروض أو غير مفروض ، « فليس لم أن يظهروا عواطفهم تجاه ما هو نافع أو ضار كما كان يفعل الرومانتيكيون ، فهم يعرضون في قصتهم التجربة الاجتماعية دون برهان أو شرح أو طابع شخصى فى صورة من الصور^(٢) » . مع إيمانهم بأن الحيدة فى الفن مستحيلة ، ولهذا تتجه جهودهم إلى إقرار (حيثيات) مقولة ومقبولة ومقنعة ، كتبرير الشخصية وتسويغ الموقف الإنسانى وجعل الحدث فى ذاته صادرا عنها بغير تكلف أو صدام مع منطق الحياة والأحياء .

ونأتى آخر روابط هذه المقدمة بفن الرواية ممثلة فى غايته الفن أو هادفته ، كما تبدو لعيسى عبيد . وهو فى هذه الفترة المبكرة - نسبيا - لا يشير إلى أى هدف وعظى أو مغزى أخلاقى . غاية العمل الروائى الوحيدة عنده أن يسعى إلى « تصوير الحقائق العادية المجردة » وستكون تلك صفة الأدب الباقى ؛ « فآدب الغد سيقام فى عرفنا على دعامة الملاحظة والتحليل النفسى الراميين إلى تصوير الحياة كما هى بلا مبالغة أو تقصير ، أى الحياة العادية المجردة ، وهو ما يسمونه مذهب الحقائق (الريالسم) » . وإذا كان عيسى عبيد لا يشير إلى غاية جمالية للتعبير الأدبى إشارة صريحة فإنها متضمنة عنده فى قوله : إن الجمال السامى ليس وثقا على الفن الذى يرمى إلى تجميل الطبيعة وتسكيل النفوس ، فهذا الجمال السامى يمكن أن يتوافر أيضا عند من يكتبون بتصوير الحقيقة . وبعد هذا الطواف السريع والشامل فى مقدمة عيسى عبيد هل نستطيع

(١) فجر القصة المصرية ص ١٠٩ .

(٢) الدكتور محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ، ص ٣٧٠ .

على ضوء ذلك أن نكشف عن مكانه في تيار الرواية الواقعية ؟ نستطيع أن نضع بعض علامات دالة ، فقد ذكر عديدا من الواقعيين ، ولكنه أيضا أضاف إليهم اسم « زولا » إلا أنه لم يتخذ هاديا ، إذ وقف بتمجيده له عند حدود مقاومته للنزعة الخيالية ، فضلا عن أنه ينص صراحة على إعجابه الشديد ببلاذك ورغبته في تقليده في منهجه الروائي . وليست هذه الإشارة السريعة هي التي تضع كاتبنا مع الواقعيين الخالص ، فإذا كان اهتمامه برواية الشخصية يجعله بين الواقعيين والطبيين ، إذا هم الفريقان بالشخص ، وغلبت رواية الشخصية على فتاجهما ، فإن قوله يجعل الشخصية صورة لمجتمعها يجعله أقرب إلى الواقعية ، على حين يقربه حديثه عن أثر الوراثة والبيئة من الطبيعيين ، ولكنه يشير دائما إلى أن منهجه المرضي في بناء الرواية يقوم على الملاحظة والتحليل ، ولا يذكر التجريب بحال من الأحوال ، وهو الفرق الواضح والقاطع ، أو هو الإضافة الأكيدة التي أضافها الطبيعية إلى أصول الفن الواقعي . ويمكن أن نقول بشيء من الاطمئنان : إن كاتبنا مع الاتجاهات الحديثة في الرواية الأوروبية والفرنسية بخاصة ، ممثلة في دعوات الواقعيين والطبيين جميعا .

وأخيرا فإننا نقرر مطئنين : أن عيسى عبيد ، في هذه المرحلة يمثل ، في المجال النظري — الامتداد الحق لما بدأه محمد لطفي جمعة ، في مقدمته المشار إليها ، لكنه كان أكثر منه وعيا بالمذاهب ، وفهما لأصول الفن الروائي ، وإدراكا لطبيعة المرحلة وما يتجاذبها من تيارات فكرية وفنية ، وما يعوق انطلاقها من عقبات النفس والبيئة والثقافة . كما أنه — وقد عاصر أعضاء المدرسة الحديثة — يعتبر أكثرهم وضوح معالم وتجدد مفاهيم .

وحين نعيد النظر في مقدمة « ثريا » نجد فيها رنة حزن واضحة ، مردها إهمال

الصحافة لها ؛ لانشغالها بالأحداث السياسية اللاهثة ، وكذلك انصراف الجمهور عنها ، هذا الجمهور الذى عشق بلاغة المنفلوطى الملساء الباردة ، وهام بقصص المغامرة والمجائب ، أو كما وصفه محمد لطفى جمعة من قبل ، بأنه جمهور يفضل أن يهرب مع الأميرة الجميلة الثرية التى ينقذها من الخطر ، الشاب الشجاع الفقير فتع فى حبه ويتزوجها . وهذا الجمهور لم يبذل لعبيد ما كان يتمنى (ولا نقول ما ينتظر ، فقدمته ذاتها تدل على بأسه من إمكانية وجود تحول سريع) من نجاح وإعجاب ، وأصدق ما يمثل موقفه النفسى إهداؤه مجموعته الأولى إلى زعيم الأمة سعد زغلول ، وهو إهداء للأمة كلها ، وإهداؤه « ثريا » إلى أمه ، فهى الحقيقة الوحيدة الباقية عنده .

٢- روايات وروائيون :

انتجت هذه المرحلة ست روايات يمكن أن تعتبر ركيزة الواقعية المصرية ، وهى على سبيل الحصر : « فى وادى الهموم » سنة ١٩٠٥ لمحمد لطفى جمعة ، و « عذراء دنشواى »^(١) سنة ١٩٠٦ لمحمود طاهر حتى و « ثريا » سنة ١٩٢٢ لعيسى عبيد و « رجب افندى » سنة ١٩٢٨ ، و « الأطلال » سنة ١٩٣٤ لمحمود تيمور ، و « حواء بلا آدم » سنة ١٩٣٤ لمحمود طاهر لاشين .

ونشير أولا إلى أن هذه الروايات ليست كلها من نتاج المدرسة الحديثة ، فلم يكتب الرواية منهم غير « تيمور » و « لاشين » . ومن ثم فقد أتحنا لأنفسنا فى تتبع ظاهرة الرواية الواقعية المصرية أن نعود إلى ما قبل جهود المدرسة

(١) أصدرتها وزارة الثقافة سنة ١٩٦٤ وفى مقدمتها إشارة يحى حتى إلى أنها ظهرت فى كتاب لأول مرة سنة ١٩٠٩ ، ولكن مقدمة المؤلف بتاريخ يولييه سنة ١٩٠٦ ، ويبدو أنه كتب مقدمته إبان نشرها مسلسلة فى مجلة المنير .

الحديثة رافعة شعار : « المصرية المصرية » . ونشير ثانيا إلى أننا لم نتوقف إلا عند الأعمال التي ظهر فيها اتجاه المذهب واضحا ، أو أخذت بالعديد من ملامحه نقيجة وعى نظرى ، أو لجرد استلهاهم الحياة في صورتها المباشرة . ولهذا لم نتوقف — مرة أخرى — عند روايات أخذت بجوانب واقعية لم تغلب على رومانيتها أو ذهنيته وتجريدها ، كانت مواكبة زمنيا لصدور هذه الروايات الأخيرة .

ويمكن القول بأن أصحاب هذه الروايات كانوا على معرفة جيدة بالواقعية المذهبية ؛ يظهر أثر ذلك في مقدمة لطفى جمعة ، وفي مقدمة عيسى عبيد ، وفي آراء وشعارات واتجاهات قراءات المدرسة الحديثة .

(١) مصادر التجربة :

تختلف مصادر تجارب هذا الفريق تبعاً لظروف المرحلة وطبائع المكناب ومواقفهم الاجتماعية ، ولكنها تلتقي على إشار جوانب لم تكن موضع اهتمام الروائيين من قبل . يحدث ذلك نتيجة وعى مذهبي كما في حالة لطفى جمعة وعيسى عبيد ، أو إلحاح ظروف حادة كما في حالة طاهر حتى ، أو نتيجة وعى قومي اجتماعي كما نجد عند تيمور و لاشين .

و « في وادى المهوم » أول عمل لا ينجح إلى تصوير البطولة والمغامرة والحوادث الضخمة ، وإنما يتسلل في رفق ومتسرا بالظلام ، إلى حى من أحياء الظلام الإنسانى ، ليدون ملاحظاته ويسجل انفعالاته فيمزج بين الواقعية والوجدانية ، ويطلعنا على جانب من أسرارهِ . وإذا استطعنا أن نكف أنفسنا عن الاحتكام إلى الصور الكاملة أو القرينة من الكمال في الرواية الواقعية الآن ، وأن نجعلها مقياساً نضع محاولات السابقين في ظله أوسنعه ، فإننا نكون بذلك قد تجنبنا خطأين : الغلط في تفسير الأعمال الروائية المبكرة ؛ فإن جزءاً من

حسن التفسير يرجع إلى اعتبار النص الأدبي وليد مرحلته ، ولا يقدر قدره الحق إلا في إطار من هذه المرحلة . كما تتجنب خطأ الظن بجمود المصطلحات وهي ليست جامدة ، والتهوين من قيمة البواكير وهي رائدة .

و « في وادي الموم » أول رواية تتعرض لحياة البقاء وضحاياها في مصر ، من موقف واقعي موضوعي لا ينجح نحو الإغراء الرخيص ، كما يتجنب إلى حد كبير البكاء والصراخ من أجل الضحايا البريئة ، لأن الجاني بعضه معلوم بنحو عليه الكاتب باللوم ، وهو المجتمع ، وبعضه مجهول وهو فيه ضحية بدوره ، وذلك عامل الوراثة .

والبقاء وضحاياها موضوع أثير عند الواقعيين ، لما يتمثل فيه من سوء المصير الإنساني ، وما يعكس من انحرافات في البناء الاجتماعي . هل أننا يمكن أن نجد بالمقابل شغفا واضحا عند الرومانسيين بتصوير شخصية البنى أيضا ، بل إن أشهر بنى في التاريخ الروائي : « غادة السكايليا » من قلم رومانسي عريق هو قلم اسكندر دعاس الابن ، ومع ذلك فالقصد عند الفريقين يختلف وإن اتفق النموذج ظاهريا . الرومانسي يصور البنى ليبيكي عند أقدامها ، كاشفاً منابع الطهر الفطري فيها ، ناعيا على المجتمع — أو الرجل — قسوته عليها . وهذا الموقف المنحاز — إن صح التعبير — ردهه لطفي جمعة في مقدمته ، حين جمل من للبغايا ضحايا الرجال ، ولم يحملن جانباً من أسباب انحرافهن ، لكن الرواية — ولعل استمدادها من الواقع كان عاصمها الحقيقي — لم تتخذ هذا الموقف من « منيرة » فلم تبرزها كضحية ، بل هي جانية أيضاً ، ماتت في نفسها التواضع الإنسانية الراقية أمام ضغوط متعددة ، بعضها نفسي وبعضها اجتماعي . وقد نجح بقوة في ألا يجعل منا — برغم ذلك — أعداء لها ؛ لأننا كنا نرى من خلفها

مأساة الإنسان الذى لا يجد مفرأ من مصير يساق إليه قهراً ، بدوافع لا يملك توجيهها ، وفى هذه الرواية يظهر حى الأزبكية لأول مرة كرصمة فى وجه مجتمع القاهرة ، بثرائه وأضوائه وكبريائه ، وليس كمرح للهو والعبث ، إنها تبرزه كافة اجتماعية وبؤرة مريضة .

وقد استمد طاهر حقى موضوع روايته من حادث « دنشواى » الشهير بصورة مباشرة ، المؤلف — كما أشار يحيى حقى فى مقدمته لطبعتها الحديثة — يكاد لا يتجاوز تسجيل الحادث كما وقع ، فجهد الخيال ضئيل ، وشخصياته هى بعينها التى خاضت التجربة الحقيقية . أخذهم بأسمائهم ومواطنهم ومهنتهم من واقع الحياة ، « فوصفه هو وصف الصحفي أو وصف المؤرخ على أحسن تقدير » ، أى أنه لم يتجاوز مرحلة التعبير إلى مرحلة الخلق ، ومن ثم فإن الجانب المستمد من تقاليد الفن الروائى فيها جهد هزيل ، إذ تطوعت الحوادث بتقديم أهم عناصر الرواية . وبذلك يقف جهد الكاتب عند إضافة قصة حب عادية تجرى بين ست الدار و محمد العبد ، يعرضها الشرير التقليدى ممثلاً فى أحمد زايد ، الذى يجد فى الحادث فرصة للانتقام من خصومه جميعاً . والكاتب يشعر أن هذا الجانب مقعّم على الموضوع الرئيسى ، ولكنه أضافه لسببين — فيما يذكر فى مقدمته لروايته : « إن الموضوع ضيق المنافذ فلا يسع إلا النسيم العليل يدخل إليه بسكون ، فرأيت أنى لو أدخلت فيها شيئاً من الغرام وقليل من الفكاهات فربما أرضيت القارئ الكريم » هو إذاً يضيف هذا العنصر العاطفى ليخفف من التركيز على المأساة فى ذاتها ، بما قد يكون علة للرقابة تتخذها لمنع نشرها ، ثم هو أيضاً يضع القارئ فى اعتباره ، ولا شك أن القارئ قد اطلع على تفاصيل الحوادث متكاملة كما جرت ، بل لا بد أنه أضيف إليها مبالغات أيضاً

أثارها الموقف بشناعته ؛ فالكتاب هنا يحاول أن يضيف شيئاً جديداً يفرى
بقراءة الرواية ، ويتيح لعمله أن يعتبر كذلك .

وعلى الرغم من أن عيسى عبيد قد ردد كثيراً شعار : «العصرية المصرية»
في مقدمته ، ووعى أنه لا استقلال للوطن إلا باستقلال فيه ، فإن روايته ليست
(مصرية) بأكثر من معنى ، مع اختلافه جذره عن الكثرة من مهاجرى الشام
في إظهاره الميل لمصر والتغنى بها والولاء لزعمائها ، ومن ثم لا مفر من طرح هذا
السؤال الذى صنعه هذا المؤلف بنفسه ووجهه بموقفه النقدى : أين المصرية في
« ثريا » ؟ ذلك أن الكاتب اختار لروايته الوحيدة بيئة مستقطبة داخل المجتمع
المصرى في قطاعاته المريضة ؛ بيئة المهاجرين من أبناء الشام ، فهى إذا رواية
نتمى إلى مجتمع خاص . على أن الشخصية الأولى فيها «وديع نعيم» يعلو طبقتين
من الخصوصية ، ففضلا عن انتمائه لهذا المجتمع الخاص ، فإنه يمثل فيه نموذجا خاصا
يقسم بكثير من شذوذ النفس ، إذ كان مريضا بالنوريسانيا ، ومن ثم فإنه
لا يصور أو يمثل مجتمعا خاصا — مجتمع مهاجرى الشام — في خطوطه للمريضة
أو خصائصه النفسية العامة ، على أن الرواية — من وجه آخر نوحى به شخصية
ثريا ذاتها — يمكن أن تكون معبرة عن طموح المهاجرين ، ودأبهم في التعلق
بالثراء ، واتخاذ ركائز دائمة في هذا الوطن .

فالرواية — على أى حال — ليست مصرية بالمعنى الحقيقى ، إلا أن يقال
إنها تجري فى مصر ، ونستطيع أن ننظر إليها على أنها لم تقدم مضمونا جديدا
يرضى القارئ المصرى ، أو يرسم الطريق أمام المؤلف المصرى حين يقرأ مقدمة
عيسى عبيد نفسه ، ويتعمس لأدب يجمع المصرية إلى العصرية

وقد كتب محمود تيمور روايتين ، يقول فى تقديم أولاهما : « رجب

أفندى قصة عصرية مصرية ذات موضوع بسيط ، كثيرا ما يتكرر حدوث أمثاله في حياتنا اليومية ، حاولت فيها أن أحلل نفسيات بعض أفرادنا من الطبقة الوسطى والخنيرة ، وأن أكشف الستار عن جانب من جوانب يثبتم ، فالتقصة صفحة من حياتنا النفسية والاجتماعية ، ولقد نشرت على عشرة أقسام في البلاغ الأسبوعي الأغر في صيف عام ١٩٢٧ ، ولكنني صححتها بعد ذلك ، وحذفت منها ما وجدته لا يتفق ومذهب التجديد والتطور للقصة المصرية ، حتى أصبحت بشكلها الحاضر تختلف اختلافاً كبيراً عما نشر قبلاً . وخين تضطره ظروف النشر يضيف قصة قصيرة بعد هذه الرواية عنوانها : « المحكوم عليه بالإعدام » يقول في تقديمها معذراً ومحاولاً اكتشاف صلة نسب بينها وبين رجب أفندى ، « والقصتان من نوع واحد تقريباً ، اجتهدت أن أصور فيهما صوراً من الفرع والرهبة ، وأن أحلل شخصية من الشخصيات المريضة ، وأرجو أن أكون بعملى هذا قد وفقت لإرضاء قرائى الأفاضل » . هذا هو إحساس تيمور حيال روايته الأولى ؛ ففيها ملامح العمل الأول حسب قدرات موهبة لم تستكمل أدواتها ، وكان ذلك سبباً فيما خضعت له من حذف وتصحيح بمد نشرها سلسلة ، لتكون أكثر قرباً لمفهوم يتضح في ذهنه من خلال المعاناة الفعلية. وسنرى محاولة أخرى على نحو أكثر شمولاً حين نتعرض لروايته الثانية : « الأطلال » . وأول ما خلع على روايته من أوصاف أنها عصرية مصرية ، عصرية في شكلها الفني واحتفائها بالبسطاء من الناس والبسيط من الحوادث ، حتى ليسارع إلى تأكيد — وكأنما يخشى أن نشك — أن موضوعها يتكرر. حدوث أمثاله في حياتنا كل يوم ، ومصرية تجري بين بيت في الحسين ودكان في خان الخليلي « ومكتب » في السيدة زينب، منهجه فيها هو التحليل ، ويسوقه

التحليل - كما ساق عيسى عبيد من قبل ، وكما يذكر هو في مقدمته للقصة القصيرة - إلى الشخصيات المريضة، ويختار هذه الشخصيات من الطبقة الوسطى والفقيرة ، إلا أنه يسميها « الحقيرة » ، والفرق النفسى - وهو مهمم بالتحليل - واضح ، سيبدو في نظراته إلى هذه الشخصيات التى يتجه إليها بالاهتمام والتحليل ولا ينصفها . ويبدو حرصه على التعميم بجعل الرواية ، وإن كانت تنجبه إلى رجب أفندى بشخصه ، صفحة من حياتنا النفسية والاجتماعية ، ولكن هـذا الموقف الفنى لم يكن الاعتبار الوحيد الذى يحركه ، فهناك قراؤه الأفاضل الذين يحرص على إرضائهم ، ولم أذواقهم المتباينة ، وتقليدهم الموروث فى الميل إلى المبالغة والمغامرة والإلفاز ، ولهذا اجتهد أن يضيف صوراً من الفرع والرهبة ، استجابة لهذه الميول السائدة .

والموضوع - إذا سلمنا مع الكاتب ببساطته - لا يتكرر كثيراً ، فرجب أفندى الهادى المتدين الذى نشأ فى اليتيم ، يساق بظروف مختلفة إلى دجال يدعى تحضير الأرواح ، يغريه بتعليمه فنه ، ويحضر أمامه روحاً كبرهان على براعته - فتخبره هذه الروح بأن إيمانه مشكوك فيه . ويستولى القلق المقبض على أعصاب « رجب » الهادى فيحيل حياته جحيماً ، ويسعى إلى أستاذه يسأله المشورة ، والآخر لا يهتم إلا أن يستنزف ماله حتى يودى به إلى الإفلاس ، ويودى بعقله إلى الاختلال ، فيهاجم هذا الدجال وبصره ، وينكره أهله فيودع مستشفى المجانين ، ولا يبقى له إلا تلك المعجوز الحطمة التى كانت تقوم على خدمته ، فتزوره فى المستشفى كل أسبوع . ما نظن أن هذا الحادث مما يسهل العثور عليه ، ولا شك أن الذى أغراه به هو النزعة التحليلية التى كانت شعار المدرسة الحديثة ، فكان اختيار الحادث الغريب ، والنموذج الشاذ هو المركب الوطنى لهذا الجيل الذى ما يزال يبحث عن طريقه .

وندرة التجربة وشذوذها الذى نراه فى « رجب أفندى » نجده أيضا متمثلا فى « الأطلال » ؛ فبطلها يجمع إلى خيانة أخيه مرض « السادة » ، ولكنها تختلف اختلافا أساسيا ، إذ تجرى أحداثها فى قصور الأرستقراطية التركية لا الأحياء الشعبية . ويرى بعض الباحثين فى ذلك علامة تراجع عن الاهتمام بالبيئة الشعبية ، إذ بعد العهد بين المؤلف وحاسته التى كانت نتيجة لثورة ١٩١٩^(١) . ولكننا نرى أن هذه الرواية ليست فى موقف المناقض للشعور الذى صدرت عنه الرواية الأولى ، ليست نتيجة فقد الاهتمام بالبيئة الشعبية لمجرد أنها تجرى فى قصور الأرستقراطية التركية . إنها إعلان صريح عن سقوط هذه الطبقة الأرستقراطية بالانحلال الذى جعلها تتآكل داخليا ، وتطلب النجاء فى الالتحام بالشعب ممثلا فى فتحة ، التى سعى سامى إلى الزواج منها ، وممثلا كذلك فى محي الدين أفندى ضابط المدرسة ، الذى كان محل إعجاب سامى ورفاقه . وليست هذه المشكلة — مشكلة الطبقات — بفرية عن فكر تيمور ، فهو على وعى كامل بها ، وكثير من قصصه القصيرة تعكس أوجها منها ، وستظهر على نحو أوضح فى روايته الأخرى : « سلوى فى مهب الريح » ووضعها فى هذا الإطار يجعلها فى صميم الرواية الواقعية .

ومشكلة الطبقات ، هى التى تشغل طاهر لاشين على نحو أشد عنفا ، إذ تمثل كيان الرواية وجوهرها ، وقد صدرت مع « الأطلال » فى عام واحد ، ولكنها أكثر نفاذا فى المشكلة الطباقية ، لطبيعة كاتبها مهندس التنظيم المتصل دائما بالإنسان المصرى فى حياته العادية ومشكلاته الحقيقية ، وهو يختلف عن تيمور فى ذلك ، وإن انتهى مثله إلى أعراق تركية .

(١) الدكتور عبد المحسن بدر : تطور الرواية العربية ص ٢٥٨ .

وحواء - كما صورتها الرواية - فتاة فقيرة يقيمة ، أفلتت من قبضة
التخلف المفروض على أمتالها في مجتمع الطبقات ، واستطاعت برغم البيئة المعوقة
أن تتخرج بتفوق في مدرسة السنية ، وأن يؤهلها تفوقها للسفر في بعثة دراسية
إلى الخارج ، ولكن سيطرة الطبقة العليا صاحبة الحول ضيقت البعثة على حواء
وأسندتها إلى بنت من هذه الطبقة . . . وثارت حواء على ذلك ثورة أبية ،
ولكنها لم تظهر بشيء ، فأثرت أن تموض ما فقدت بالتفاني في العمل والخدمة
الاجتماعية ، ورفهت عن نفسها بهواية الموسيقى ، فكان ذلك سببا في صلتها
بأسرة ثرية لتعلم ابنتها الموسيقى ، وهناك تعرفت على « رمزي » الابن الوحيد
للأسرة ، ووجدت نحوه عاطفة حب نمتها كأمل في اللحاق بالطبقة الأرقى ، وقد
شجعها رمزي نسبيا ، فبالفت في أملها ، ولكنه في لحظة الجذ اتجه إلى ابنة
طبقتها ، فأسلم حواء إلى الانهيار فالانتحار . فكانت حواء أول ضحية للحوائل
الطبقية في الرواية المصرية .

والكاتب في هذه الرواية يكشف عن إحساسه بياس المثقفين من أبناء
الطبقة الوسطى والفقيرة ، الذين يحاولون شق طريقهم في الحياة بمجهودهم الذاتي ،
محاولين القفز فوق الحوائل الطبقية ، فلا ينالون من النجاح إلا النزر اليسير
الذي يتسرب إلى حياتهم الخاصة ، دون أن يصل بهم إلى تغيير عام وشامل
يؤدي إلى اعتراف المجتمع الأرستقراطي بهم كأصحاب مكانة تجعلهم معه على
قدم المساواة . وقد أكد الكاتب هذا الإحساس في أكثر من موقف من
مواقف روايته . تقول حواء ، في رسالة إلى صديقة لها بعثت نواسيها بعد
إخفاقها في نيل البعثة : « لقد كان لخطابك صدى عميق في نفسي بعد تلك المهزلة
التي قدر لي أن أفتتح بها حياتي العملية ، وإنني أحسست فيها لأول مرة

فى حىائى بمس لسكرامتى؁ وشعرت فىها نخبة أمل فظيمة ... وفى الحق أن ثورتى الآن ليست ذاتية ولكن على الفوضى المنظمة المحبوة الأطراف؁ ومن النفاق والتواطؤ الدنىء بين الطبائع البشرية التى أنا وانت غريبتان عنها؁ غريبتان عن تلك الأوساط التى حكمت علينا الأقدار بملامستها وبملاستها؁ وطبعاً هذه الغربة جعلتني حائرة؁ فوجدت منفداً فى ثورتى التى بلغت أمرها؁ والتى كنت أنكر نفسى لو لم تحدث حيال هذا التواطؤ؁ وأمام هذا الهجوم الصامت الناعم المادىء الخبيث كسير الأفعى؁ وهذا العدا لا يرى؁ ولكن يشعر به خصوصاً من كان مثلى ومثلك؁ فهو يدل تماماً وبوضوح على البغضاء الكامنة بين الطبقات^(١) .

وبعد هذا التقديم العام عن تعارض المصالح الطبقيّة تضع مشكلتها كنموذج؁ فنجد الأسباب التى من أجلها اختيرت سنيه بنت الطبقة المترفة ورفضت هى — حواء — برغم جدارتها العلمية : « إنهم فضلوا يا عزيزتى لأنهم يظنون أنها من طبقة أفضل من طبقتنا؁ طبقة لها الحول والطول والأمر النافذ؁ ويجب أن يشب أبناءها بالحق أو بالباطل ليكون لهم الحول والطول والأمر النافذ أيضاً . أما نحن الفقراء المساكين فيجب أن نحفظ بمستوانا؁ فإذا رفعنا رؤوسنا خفضوها . وكلما تقدمنا بجهودنا خطوة أخرى . عزيزتى : قد نذبح وتسلخ جلودنا فى مجزرة هذا العصر المتقلب غير الثابت على مبدأ أو فكرة؁ ولكن لن نكون معصوبى الأعين كإبهايم ... وفى هذا تسليّة وعزاء^(٢) » . وهذه الرسالة الجامعة لن تقف عندها طويلاً كما أخذتني بسبب طولها ولغتها الحادة؁ وإن كانت هذه الحدة من دأب أصحاب الدعوات؁ وكذلك لن نغمزها فى مستواها الفكرى

(١) حواء بلا آدم : ص ٤٥ ، ٤٦ .

(٢) الرواية : ص ٤٧ .

وهو أهل بكثير من قدرة إحدى متخرجات السنية ، وإن كانت متفوقة ، على الأقل لأنها تخرج من الخصاص إلى العام ، وتتجاوز بإدراكها مشكلاتها الثانية إلى مشكلة طبقتها ، وفي هذا شيء من حسن الفطن بشخصية حواء يتجاوز طاقاتها الحقيقية ، ولكنها حين تتحدث عن العصر ككل ، هذا العصر المتقلب ، فإنها بالقطع تتحدث بلسان الكاتب . ثم إن الحرب بين الطبقات حرب غير منظورة ، ولعل هذا هو الذي حدا بالكاتب أن يدفع بحواء من محاربة هذه الطبقة الظالمة التي اكتوت بنارها في بداية حياتها العملية إلى محاولة اللحاق بها والانغمار فيها ، وهذا نقص لا بد أن يوجه إلى خط تطور حواء ، وهي عماد الرواية وما زيجتها مفزاها .

حواء تمثل نوعاً من الثورية، لكنها الثورية الناقصة ؛ لأنها لم تحتمل في نضالها لتغيير واقعها الاجتماعي بتقاليد طبقتها ، كما لم تحارب المظالم الاجتماعية إلا حين كانت هذه المظالم تقف في سبيلها بصفة شخصية ، ولذلك ما لبثت حين انتعش في نفسها الأمل في الحياة الرغيدة من خلال علاقتها العاطفية برمزي أن نسيت أنه ابن هذه الطبقة الظالمة ، وأنه يحمل جرائمها في دمه ، وأن وجود مثله يترتب عليه وجود مثلها ، وإنما راحت تحاول أن تلتقي بنفسها في غمار حياته لتشاركه معاناته .

فإذا كانت حواء تمثل عند بعض الباحثين محاولات الطبقة الوسطى لتغيير أوضاعها الاجتماعية ، ومحاربة الأرستقراطية لهذه المحاولات^(١) . فإنها تجمع إلى ذلك، بل قبل ذلك ، صورة لتخبط هذه الطبقة الوسطى في البحث عن منفذ للتغيير

(١) انظر : الدكتور عبد المحسن بدر : تطور الرواية العربية ص ٢٦١ ،
والدكتور أحمد هيكمل : الأدب القصصي والمسرحي ص ١٩٩ وما بعدها .

الذى لن يكون قط بمحاولة الاستعلاء والقفز إلى الطبقة الأعلى . ويدعم هذه الفكرة في رأينا ما يرمز إليه شخص رمزى في الرواية ، فهو الوجه الآخر لهذه الثورية الزائفة أيضاً ، الوجه المقابل الذى يمثل ابن الارستقراطية الناعم ، المحدود الافق بالرغم مما وضع في ركابه من إمكانيات والده الباشا غير المحدودة ، حين يحاول أن يكون ديمقراطياً ، وكأن الديمقراطية حلية تعلق في ثيابه لتزيده بهاء ، فلا تتجاوز فكره إلى سلوك عملى يسعى إليه ويبدل في سبيله ، فيكتفى بأن يبدي عطفه ، ثم يعتذر بأوهى الأسباب لتخدير ضميره المتختم بالتفاهات ، فعذره عن العمل لمن يعطف عليهم أن والده لا يريد ، وتشاركه حواء إحساسه الزائف لأنها وصلت إلى النقطة نفسها من طريق آخر ، يقول الكاتب عن رمزى وأفكاره الإصلاحية التى لا تتجاوز تشدقه الفارغ وأحلامه الخيالية :
« يجلس في غرفة الاستقبال الفخمة في منزله الفخم ، ويتكلم برضاء من فقر الفلاحين ، ويظهر علماً بمجهلهم ، وحسن نيته حيال سوء حالهم ، ويأسف لذكر وأنثى من البهائم يعملان النهار في حقل واحد ويبيتان الليل تحت سقف واحد ، ثم يعتذر بوالده عن أى إصلاح في ضيقتهم ، فاذا بحواء مشفقة عليه لاعلى الفلاحين » (١) .
وهذه إضافة أخرى لموقف الكاتب من التصور الطبقي لمرحلته ؛ فكما لن يفلح أبناء الطبقة الوسطى المتعلقون بالطبقة الأرستقراطية ، لن يكون التغيير من صنع أبناء هذه الأرستقراطية وإن أظهروا حسن نواياهم ، لأنهم في النهاية لن يكونوا إلا كما كانوا ، مثل رمزى تماماً ، لا ترتفع تخيلاتهم تجاه الديمقراطية والعدالة عن كونها تخيلات ، لكنها — إزاء التجربة العملية — تعجز عن فرض نفسها ، ويجد أحدهم نفسه مشدوداً إلى ميراثه بجمال متينة غير منظورة ، تشل حركته

(١) حواء بلا آدم ص ٦٦ - ٦٧ .

فيستسلم لها صامتاً ، لأنها تداعب خوله الذي اعتاده من قديم .

وإذا كنا نسلم بأن طاهر لاشين لم يستطع أن يكون موضوعياً — في بعض الأحيان — في رؤيته للواقع ، وأن الرواية بذلك تبدو مفرقة في الذاتية إلى حد كبير ، وأن « لاشين » جعل محاولة « حواء » للتخلص من يديها وكفاحها في حياتها أعجوبة من الأعاجيب ، وفي ذلك ما يوحى بأنها مجرد ظاهرة فردية . إذا قبلنا هذا الرأي فإننا نتحفظ في قبول ما يترتب عليه عند بعض الباحثين في قوله : إن ذلك قد أضرب بهدف لاشين من روايته^(١) ، ولكننا — على العكس — نرى أن تصوير « حواء » على النحو الذي ظهرت به مما يؤكد هدفه من الرواية ، على أساس من تفسيرنا لها ، فطبيعة الكفاح الفردى أن ينتهى إلى الإخفاق ، وكل محاولة للتخلص لا تعتمد على أساس مقنع ، بالفئة ما بلغت من التوفيق في البداية ، منتهية إلى الفشل لا محالة . إن الكاتب يشير مرة أخرى في إيماء قوى إلى أن « حواء » لا يبغيها في شيء أن تفر بجلدها ، ولا يحرم أمانها أن تتطور وحدها ، ولا يحقق أملها أن تنفصل عن آمال طبقها لتعتنى آمال طبقة أخرى لن تقبلها ، والقفز إلى الطبقة الأعلى لمشاركتها مكاسبها وتقاليد الصلابة . وإذا كانت عبارات الكاتب لا تشير صراحة إلى هذا الهدف الذى نظنه قد رمى إليه ، بمثل الوضع الذى حدد به مشكلة « حواء » في البداية ، فإنه قد أومأ إليه في نهاية الرواية ، لذا ساقها إلى الانتحار ، فقد أصدر الحكم على مثل هذه المحاولة بالإخفاق ، وبأنها تنتهى إلى ما هو أسوأ من اللاشيء — إلى الموت اليأس ، فوعى « حواء » بمشكلة طبقها ، وسميها الخبيث في مجالات الخدمة الاجتماعية ، ومحاولتها الاندماج مع الجماهير العريضة من

(١) الدكتور عبدالمحسن بدر : تطور الرواية العربية : انظر ص ٢٧٥ — ٢٧٦ .

خلال الجمعية الخيرية التي كانت تزاوُل نشاطها الاجتماعي من خلالها ، كان لابد أن يدفعها إلى فهم أكثر لطبيعة خصومها ، ومعرفة أكبر بإمكانيات طبقتها وإمكانياتها الحقيقية ، ومن ثم فإن كفاحها كان يجب ألا ينتهي إلى الإخفاق ، ويتحول إلى مجرد حلم يرتفع أحياناً إلى درجة الوهم الكامل ، بأنه من الممكن أن تخلع جلدها ، وأن تتحول إلى شيء جديد . وهذا ما نغنيه بالقول بأنها تمثل الثورية التي تحولت تحت إلحاح الذات والفردية إلى ثورية زائفة

وعلى ضوء هذا التفسير يمكن أن ننظر إلى الجزء الخاص بوالد حواء ، فهي تأخذ عنه بالوراثة الكثير من وصوليته وتجاهله حقائق حياته ، ومن ثم يكتسب معنى بنائياً ، ويربط فن الكاتب بمنهج الواقعيين ، وقد قرأ لهم ، شأن كتاب المدرسة الحديثة .

(ب) الأسلوب والشكل الفني .

إذا كان العامل التاريخي ونمو حركة المجتمع قد ظهر أثرهما في نوعية التجربة على مدار ثلاثين عاماً ، فن الطبيعي أن يظهر مثل ذلك الأثر على الشكل الفني ، ونحن لا ننتظر أن تكون التجربة الرائدة في جودة التجربة الخبيرة التي مهد أمامها الطريق ، وهذا ما نشاهده في محاولة لطفي جمعة ، وهي سابقة لمحاولة هبكل في «زينب» ، فالتعقيد في الرواية غاية في البساطة ، ولكنها ليست البساطة المفسدة ، هو حقاً يفتقد الحركة والتنوع ، وهما من أهم عناصر التشويق في العمل الفني ، وأغلب الظن أن الكاتب طرحهما من حسابه خوفاً من السقوط في قبضة الجانب الآخر ، ونعني به المغامرة والمخاطرة والحركة المصنوعة ، فهذا ما أنكره في مقدمته ، وأنكر أن تكون الحياة سائرة عليه .

الرواية حكاية من راوٍ يقص أحداثها ، إذ تعرف في حفل زواج بشاب فتى ، عليه

بعض مظاهر الثراء (مختار) ، وكان يشرب ويلعب ، فأنس إليه الراوى حتى لقد أفضى إليه الآخر بجواب من قصة عشقه لغانية (منيرة) من بنات الليل في الأزبكية، وزاد من ثقته أن أخذه معه إلى حيث تقيم ليريه إياها . وفوجيء الراوى بحياة تختلف عما اعتاد ، وعلاقات ومحاولات غير مألوفة لديه ، فغادر المكان وترك صاحبه لعشقه ، ولكنه تابع الرواية من خلال تقصيه لأخبار مختار ، ولقاءاته المتقطعة به ، وقد حدث له ما يحدث عادة في مثل هذه العلاقات المنحرفة ، إذ ظهر عليه آثار مرض الزهرة^(١) ، ونضب ماله فجفته صاحبتة، ولكنه باع أخته زواجا من رجل مسن ثرى ، فاستطاع أن يعالج نفسه وأن يعود إلى لقاء منيرة، لكنها ما لبثت أن تبينت نهايته القريبة مالا وعافية، فعادت إلى مخاضنته مما دفع به — بفعل المرض وتحديها — إلى الجنون، فخنقها وشنق نفسه. لا نزعج من هذه النهاية القائمة، فلعل عذر الكاتب قائم في تشاؤم الواقعيين هناك، مقرونا بمشاهداته في الأزبكية التي لا بد أن تكون قد عرفت حوادث الخلق والانتحار في عصرها المعجيب الغارب .

ومع هذا فنحن نقرر أن مجرد إمكان الحدوث لا يعطى العمل الفنى مشروعية الوجود ؛ لأنه وإن كان يستمد كثيراً من كيانه من مشابهته للحياة أو قدرته على الإيهام بالحياة ، فإنه — بالأخص — يستمد وجوده أو القسم الأكبر منه ، من قوانينه وعلاقاته الداخلية. فهل استطاع الكاتب أن يقنعنا بإمكان ذلك من داخل العمل نفسه ؟ سر ذلك عند مختار ، فقد جعله الكاتب مريضاً عن وراثته ، فهو ابن موسى بك الذى عاش فى السابق حياة منعلة، واضطر أمام الظروف أن يتخذ من خادمته خليله ، وهى التى أنجبت مختاراً وأخته. فنشأ مختار فى رعاية جاهلة وثرأ ملحوظ، ومن ثم « كيف يستقيم الظل والعود أعوج ؟ وكيف يعيش مختار عيشة هادئة صالحة وأبوه كان من قبله منغمساً فى جحيم الذنوب، ولحق ابنه وعو فى بطن

(١) هكذا فى الرواية .

أمه بجرائم الشر ، فسرى مرض الانحطاط الأدبي في عروق الجنين»^(١). لم يتغل الكاتب عن هذه الحتمية الوراثية حيال «منيرة» أيضا ، فهي في الحق اسمها زبيدة ؛ بنت لأب جزأرى مريض هاجر إلى الإسكندرية عقب قتله لأبيه بالسهم ، وقد فكرت زبيدة في قتل والدها حين طال مرضه بنفس الطريقة لكنها لم تفعل ، واصطنعت للعشق بمعونة أمها ، ثم رحلت معها إلى القاهرة ، وسكنت الأذربكية وحملت اسم : منيرة .

وهذا الجزء يعود فيه الكاتب ليروى قصة منيرة من بدايتها، مما أدى إلى تفسخ البناء إذ طال استطراده ، ولم يكن هناك من حاجة ملحة إليه ، فإذا كان مختار هو الهدف فإن مصيره لم يكن يختلف في شيء إذا كانت صاحبه ذات تاريخ مختلف . ولكن يبدو أن الكاتب رمى من روايته إلى معنى اجتماعي هور د اعتبار المرأة الساقطة واعتبارها ضحية الرجل أولا والمجتمع ثانياً .

وتشير «عذراء دنشواي» مشكلة فنية ؛ لأنها — في تشكيلها — خضعت كلية لتطور الحوادث كما جرت على الطبيعة . وكاتبها — كما تشير مقدمته — كان بين شعورين متقابلين : أحدهما يضع (كتابا) وصفيا للحدث التاريخي الخطير ، والآخر يخلق (رواية) فنية عن هذا الحادث . والفرق بين الخلق والتعبير كبير ؛ التعبير عملية تعتمد على الاقتدار اللغوي في الحل الأول ، وتقف عند حدود القدرة على نقل الصور الحسية والمشاعر إلى معان في الكلمات . أما الخلق فإنه يعتمد على ذلك أيضا كخطوة أولى ثم يتجاوزه ليجعل من هذه الصور والكلمات بناء فنياً ، فيه صنعة خفية ، وفيه تصميم مدروس غير ملحوظ ، لا يكتفى بمجرد نقل المعاني إلى ذهن القارئ ؛ وإنما ينقل القارئ إلى داخل العمل الفني ، يتعاشي وسكان هذا العمل الفني ،

(١) في وادي الموم ص ٥٤ .

ويزاول مايزاولون، ويشاركهم شعورهم على نحو من الرضا أو السخط. والكاتب الفنان يتوسل إلى ذلك بأدواته القديرة، وأهمها القدرة على التقاط الحدث اللافت، ورسم الشخصية الحية، وبث الفكرة بطريقة طبيعية لا اقتحام فيها، وكشف عوالم النفس من خلال الحركة الحسية والنفسية بغير مبالغة، ومزج ذلك كله—وهذا هو الأهم— في بناء من صنعه يهش له القارئ إذ يجده كاشفا لما في نفسه، مشابهاً لعالمه، مثيراً لما يدب في دنياه الخفية وعالمه الباطني من حيث لا يدري، مبرزاً كل ما امتزج في فطرته فانطوت نفسه عليه بحمد القوة لا الفعل.

وإذا كان التعبير يعتمد على الاقتدار اللغوي فإن الخلق يعتمد عليه أيضاً، لكنه قبل ذلك من فعل الخيال الذي يستطيع أن يقوم بحل المركبات، وإعادة تركيبها من خلال علاقات جديدة، هي التي تعطى العمل الفني مشروعية الوجود المستقل. ومن ثم يكتسب وظيفته ومعناه وكافة قيمه، المستمدة من شكله الجمالي ومضمونه الإنساني.

وتقوم الروايات الثلاث المتتابعة زمنياً: «ثريا» و «رجب أفندي» و «الأطلال» على شخصيات شاذة نفسياً، ويقوم التمهيد لمرضها، ورسم دوافعه وتتبع مظاهره، بدور التعقيد الذي تنمو به الحوادث من البداية إلى النهاية.

ومحاولة عيسى عبيد أكثر نضجاً من محاولة لطفي جمعة بالمقاييس الواقعية نفسها، التي ردها الأخير بإلحاح كما فعل الأول. وقد أدرك عبيد أن فن الرواية قائم على التحليل وعلى المعرفة بعلم النفس، وردد أن الرواية ليست في حقيقتها إلا (دوسيه) نعرف منه تاريخ شخصية ما، فانهى به هذا. كما انتهى تيمور - إلى إثارة قصة الشخصية الشاذة، أو المريضة، وجاءت الشخصيات الأخرى حائلة اللون، حيث لا تستثير الشخصية السوية اهتمام علماء النفس. وقد وقف

عبيد من هذه الشخصية المريضة موقف الحلال النفسى ليس غير ، لم يحاول أن يجعلها علامة على المجتمع فى مرحلة من نموه ، أو صورة من أخلاقيات البيئة ، كما أشار فى مقدمته السابقة . فإذا كان يحى حتى يرى أن هذه المبادئ المحددة التى رسمها لنفسه قد وفت له بالمرصاد ، وأن هذه القصص فى أغلبها تبدو وكأنها تطبيق تمرينى لقاعدة مرسوم لها من قبل دائرة ، مهما اتسعت فهى ضيقة ، يدور داخلها فتمنعه من الحرية والانطلاق ^(١) ، فإن الكاتب — فى رأينا — قد عجز عن جعل روايته تطبيقاً أميناً لمبادئه فى عمومها ، ولم يلتزم غير منطق التحليل ، وجعل الرواية تاريخاً نفسياً ، دون أن يتجاوز ذلك — إلا نادراً — إلى بقية ما دعا إليه من مبادئ . والمسئول عن ذلك — فيما نحسب — هو غرامه بالتحليل كوافد جديد على يثنتا الروائية ، فلم يكن أحد يعنى به قبله ، بل نشك كثيراً فى المعرفة بهذا اللفظ فى ذاته وبمضمونه النفسى قبل عيسى عبيد ، ثم اطلاعه على بعض من روايات زولا وبلازك اللذين ردد اسميهما بكثير من الإعجاب ، وكانا عذره ودرعه فيما يدافع به عن بعض وجوه فنه ، إذا ما وجه إلى رواياته نقد .

وليس وديع نعوم — بطل هذه الرواية — أول مريض بالنورستانيا عند عيسى عبيد ، فقد سبقته إحسان هانم نفسها ، ولكنه فى الرواية اصطنعت له الأسباب من حساسية مفرطة ، وذوق شاعرى ، تقابله قسوة الظروف الاجتماعية . أما رجب أفندى ، و سامى بطل « الأطلال » ، فقد تميزا بأنهما — قبل مرضهما النفسى — كانا يعيشان حياة سوية عادية أو قريبة من العادية ، ويأتى المرض كعارض يمكن ألا يكون ، مما يضعف منطقية اطراد الحوادث وترابطها .

ويجمل الدكتور أحمد هيكل أسباب انهيار رجب أفندى فى عوامل

(١) فجر القصة المصرية ص ٧٠ .

شخصية داخلية ، لكنه يحمل البيئة نصيبها كعنصر فعال ومؤثر في حياة البطل ومجرى الأحداث . فليس من قبيل المصادفات أن يكون متجر الشيخ المكي هو مستدى هذا البطل ؟ فذلك هي البيئة التي من شأنها أن تفرخ بها الغيبيات والروحانيات وينطلق الخيال ويكبل العقل^(١) . وهذا هو الوجه الذي يحمل عليه قول الكاتب إنه كشف الستار عن جانب من جوانب بيئتهم ، ولكن هذه البيئة تظهر في صورة أخرى ، صورة أدنى إلى الواقع ، وهي التي تمنح تيمور — وليس الشخصيات الشاذة — قيمته كروائي واقعي ، وتجعل من روايته خطوة إلى ما بعد «ثريا» هلى الرغم من كون هذه الأخيرة أقرب إلى الكمال في نزعتها التحليلية وتصوير المواقف وتقديم الشخصيات . البيئة هنا تظهر خصائصها الروحية والنفسية والتعبيرية ، وهذا الإلمام بالبيئة لا يستطيعه إلا من ولد بين أحضانها وعاش جماهيرها وراقبهم بذهن يقظ لماسح . ولعل تيمور قد فطن إلى فقر روايته في الإيحاء بالبيئة وحركتها العامة ، فحاول أن يحقق ذلك في روايته الثانية ، مما دفع بالرواية إلى زحمة التفاصيل وكثرة الشخصيات العابرة التي لا تسهم مساهمة حقيقية في تطور التعقيد الفني ، ولكن هذا بدوره لا يؤدي بالبناء إلى التهدم أو الشتات حتى تعتبر خطوة متراجعة ، ومصدر التماسك في «رجب أفندي» كونها قصة شخصية ، وهي بهذا تختلف كثيراً عن «الأطلال» ، فليست هذه العلاقة الشاذة بين سامى وزوج أخيه هي الأساس ، فهذه العلاقة لم تنل القسط الأكبر من الرواية . والحوادث إذ تبدأ وسامى صبي صغير يستهدف لشتى التأثيرات المتعارضة ، فإن ذلك بدوره يؤدي إلى لون من الامتداد العرضي الذي لا يصب مباشرة في قضية شذوذ الشخصية ، إن سامى يعدش ، ولفترة طويلة كشخصية سوية ،

وبآنى شذوذه عرضاً ، وهذا هو الجانب الضعيف فى الرواية ، إذ يكشـف مصادفة ، أنه يهوى تعذيب خليلته ، وأنها تهوى ذلك .

والرواية مروية بضمير المتكلم ، يحكيها سامى بعد أن صارت ذكريات . وهذا النوع من الروايات له حسناته ومآخذه ، فلا شك أن رواية ما يجرى من خلال شخصية مشاركة فى العمل مشاركة أساسية يخلق فى القارئ لوناً من الوهم بأنه يعيش تجربة حقيقية ، وأنها تروى من شاهد عيان . ولكن خطرهما يأتى مما يمكن أن يقع فيه الكاتب — وقد حدث هنا — من عدم التناسب بين لغة التعبير وطاقه الشعور والقدرة على تحديده وتحليله ، وقدرة الشخصية الراوية فى تطويرها الزمنى ؛ فلهذه الرواية مستوى تمضى على نمط واحد .

وبقترن وضوح الموقف الاجتماعى فى «حواء بلا آدم» بوضوح النهج الروائى ، وإذا مرضت حواء نفسياً ، وانتهت إلى نوبات من الصرع فتحت أمامها سبيل الانتحار ، فإن هذا المرض يأتى نتيجة لسقوطها منهزمة أمام حائط الطبقة الصلب ، وهى من البدء إلى الختام شخصية سوية واعية لواقعها الاجتماعى ، إيجابية إلى أقصى حد يستطيعه مثلها فى سبيلها الخيـث لتغيير ظروفها الشاقة . ويعينه هدفه الاجتماعى على تنوع الشخصيات والمواقف ، ولا شك أنه احتعمل وسائل أكثر نضجاً من سابقه فى الإقناع بمصير شخصيته ؛ فلا تنقب البيئة بمعزل عن الشخصيات ، ولها رمزيتها أيضاً فى الدلالة على ما كان من ماضيها ، وما يكتنف حاضرها من مشقات ، وقد بث الكاتب فيها الحياة ووضعها فى خدمة الفكرة الكبيرة والكشف عن طبيعة الشخصية التى بصورها ، فقد جعل طاهر لاشين من بيت حواء رمزاً كاشفاً لموقف بطلته فى الكثير من المواقف ، إنه من بيوت الحى الذى

يقع فيه مثل حواء بين فتيات الأرستقراطية^(١) . وفي مجال البيئة الخاصة يتساقط الوصف مع الشخصية وكأنه يصف الشخصية ذاتها ، مع الدقة في الوصف والحرص على أن تبدو الأشياء على ما هي عليه لا كما يراها ، وهذا يمنعها ذاتية وحياة . وإذا كنا نسجل لظاهر لاشين تميزه بهذا الوصف الدقيق الذي ليس مفروضاً على الجو ، بل يزيدنا معرفة بسكانه وخلاتهم ومطامحهم ، فقد وجد من يهاجمه بسببه ، ويرى أن هذه الأوصاف الإحصائية لا قيمة لها ألبتة في الرواية ، وإنما القيمة الحقيقية هي للحبكة الروائية ، والفرص الذي وضعت الرواية من أجله ، والمتدرة على رسم الخطوط الرئيسية للشخصيات ومناظر الرواية^(٢) . والخطأ يأتي من النظر إلى التفاصيل على أنها مجرد رصد فوتوغرافي أو وصف إحصائي ، في حين أنها أرض الحدث ومسرح الشخصية ، وهي تزيدنا وعياً بها ومعرفة لخصائص حياتها .

وتقوم أسماء الشخصيات في الرواية مقام الرموز للمعاني التي يريد الكاتب ؛ فرمزي هو الرمز الذي اتخذته الكاتب سبيلاً إلى الكشف عن تعلق حواء بالطبقة الأرستقراطية ، وحواء سميت بذلك لتشير إلى كونها تمثل بنات جنسها من مثقفات عصرها ، وزوجة الباشا فريدة في اسمها معنى التميز ، أما التي حظيت بالبعثة فاسمها سنية لتدل على أنها من طبقة أسمى . وهذا الرمز الساذج يمكن أن يعتبر بواكير أسلوب خاص في وضع الأسماء ، وهو مسبوق بمحاولة الحكيم في : « عودة الروح » — كما سنرى — والرمز عنده أكثر شمولاً وسخاء .

(١) تطور الرواية العربية ص: ٢٧١ .

(٢) حبيب الزحلاوي : أدباء معاصرون . انظر مقاله عن طاهر لاشين ،

وكذلك : خطوات في النقد ص ٦٤ .

وهما مسبقان معا بمحاولة عيسى عبيد - على مستوى الظن - فثمة خاطر يتسلل إلى النفس عند قراءة « ثريا » بأن هناك صلة قوية بين وديع نعوم والمؤلف ، لا نقول ذلك قياسا على ماهو معروف من صلة هيكل بحامد ، ولكن على أساس أن ثريا هي « مصر » التي أحبها عيسى إلى درجة المرض ، وأتجه إلى زعيمها يهدى إليه كتابه آملا أن ينال لفظة ، لكنه - كما قال في مقدمة روايته - لم يلق غير التجاهل من الصحف والناس ، ومع هذا فإنه طبع رواية ووعد بغيرها . وثريا ؛ مصر غيرت دينها ورفضت محبته ، فالتنكر للحب كفران ، وراحت تبحث عن هواها وأحلامها مع غيره . إذا صدق هذا الخاطر فإن عبيد يعتبر بذلك صاحب أول رواية رمزية ناضجة ، في أدبنا الحديث .

وبالنسبة لنهايات هذه الروايات ، فإنه يغلب عليها الميل إلى الحسم والتحديد ، وتغلب الفجائية على مصائرهما . ينتهي مختار إلى قتل خليلته والانتحار ، كما يقتل رجب أفندي مُحَضَّر الأرواح الذي تسبب في انهياره وجنونه ، وانتهت حواء إلى الانتحار ، وقد تولى التاريخ وضع النهاية لعذراء دنشواى . على أن نيمور قد فطن في تجربته الثانية لفجاجة التحديد وافتعال توالى القواقع ، فجعل سامى يتوب عن غيه ويبعث عن صاحبتة القديمة ، وحين يجدها ماتت يحمل ولدها منه وهو يعتقد العزم على تنشئته نشأة سالمة مستفيدا من تجربته . والنهاية المتفائلة المفتوحة قد سبق بها عبيد في « ثريا » ، ونعوم على يقين من أن ثريا ستنتهى إليه بعد إخفاق زواجها من أحمد بك الثرى التركى ، ومن ثم راح بشعر أمواله في مهنته اخطارا لذلك اليوم .

ويرى بحبي حتى أن عيسى عبيد أول كاتب مصرى يخرج على عادة إنهما .
القصة بخاتمة يكون فيها فصل الخطاب ^(١) ، والحق أنه مسبق بمحاولة هيكل ،

(١) فجر القصة المصرية : ص ١٠٩ .

فإذا كانت قصة زينب قد انتهت بموتها فإن حامدا ظلت قصته مفتوحة بعد رسالة إلى والده ، وظل في تيهه النفسى حائرا بين دوافع البيئة ونوازع النفس . وإذا بحثنا منطقية الخاتمة ومدى ارتباطها بالسياق الروائى فإن « حواء بلا آدم » تظل في المقدمة ؛ كمحاولة فريدة لا تشعر فيها بقسوة المفاجأة ، ولا تعفيك مع ذلك من الإحساس بقسوة الفجعية نفسها، لا ينقص منها تلك اللمسة الرومانسية المتمثلة في ارتداء حواء لثوب زفافها الذى كانت تمنى . وإذا غلب التقرير في المحاولات السابقة جميعاً ، وتقديم الشخصية في صورتها الكاملة دفعة واحدة ، بدرجة لا تسمح بانتظار المزيد من الكشف عن أعماقها ، وإنما بتوقع مصيرها ، فإن « حواء » مثلت الشخصية المتطورة المتفاعلة مع ظروفها ، المتأثرة بتغير الظروف من حولها ، وبذلك نجت من اللغة التقريرية التى غلبت على المحاولات السابقة عليها .

(ج) اللغة والحوار :

لا بد أن تشغل لغة التعبير الفنى خاطر دعاة المصرية من مؤسسى المدرسة الحديثة ، لموقفهم القومى ولإدراكهم الفنى ولنضج موقفهم الاجتماعى فى حركة واحدة ، ولكنهم مسبقون بمعاملة واجتهادات النديم وصروف وطاهر حتى وهىكل . وقد انتهى هؤلاء إلى إثارة اللهجة العامية فى الحوار . وبالنسبة لـ « عذراء دنشواى » فإن الجانب اللغوى لافى إلى حد بعيد ؛ فهى تفاجئنا ونحن فى صميم عصر التقليد والحفاظ ، لا بالتبسيط على نحو ما كان يفعل دعاة القضايا الاجتماعية مثل : النديم ثم لطفى السيد وقاسم أمين ومن إليهم ، وإنما تستعمل لغة البيئة الريفية كما تنطقها تلك البيئة تماماً ، لتكون — كما قال مؤلفها فى مقدمته — « أوقع فى النفس ، وعبرة (طبق الأصل) لمحادثة سكان القرى » . وتلك أول محاولة للخروج السافر على اللغة الفصحى بدافع فنى يعتنقه كاتب عربى

فقد جرت المحاورات بالعامية إلا ما يكون بين الإنجليز فإنه بالفصحى تتخلله بعض كلمات إنجليزية شائعة . ويذكرنا موقفه في الحوار بمحاولة صروف في «فتاة مصر» وهي معاصرة تقريبا - ومحاولة عبيد في «ثريا» بعد ذلك ، ولكن حوارها أكثر طبيعية وتمشيا مع مطالب الفن القصصى ، وأهمها صدق التعبير عن الشخصية ، فليس الحوار مجرد كلمات يتبادلها بعض الأفراد بالفصحى أو بالعامية ، ولكنه يشف عن الفوارق الجنسية والاجتماعية والنفسية ؛ ف لغة المرأة غير لغة الرجل ، والثقف غير الأمل ، والمتشائم غير المقبل على الحياة.... الخ

ويشير بحى حتى مشكلة اللغة ، ويقارن بينها هنا وبين لغة هيكل في «زنب» ، فيقرر أن طاهر حتى هو الذى فتح الطريق أمام هيكل في كتابة الحوار بالعامية^(١) ، ومع ذلك فإنه تردّد من بعده فى دخوله طلباً للسلامة فيما يبدو . والحق أن هيكل عانى حىال لغة الحوار لونا من الحيرة ، كما عانى حتى لونا آخر ظهر أنزه فى جريان الحوار فى المحكمة بالفصحى حتى لو كان المتكلم جندياً عربياً^(٢) ، وفى وجود كلمات أجنبية . أما هيكل فإن محاوراته الريفية تجرى بالعامية ، وبين المثقفين تجرى بلغة بين بين ، وبخاصة حين يكون الحوار فى ذاته مفتعلا ويقصد منه نقل فكرة أو شرح مذهب يدعو إليه الكاتب أو يناقشه ، مثل ذلك الموقف الحوارى الطويل بين حامد وبعض زملائه عن جدوى الزواج وقيمته ، فعلى حين يمرح الجميع مع زميلهم الأزهرى الشيخ خليل ، حتى يقول له

(١) يذكر أيضاً أنه هو الذى هدى هيكل إلى اتخاذه الريف موضوعاً لروايته ، ولكن هيكل ذا المنبت الريفى الأصيل والثقافة الرومانسية ، لم يكن بحاجة إلى إرشاد خارجى ، وقد بقيت قدماء فى الريف إلى آخر حياته . انظر مقدمته لعدراء دنشواى ، وما كتبه عنها فى : « فجر القصة المصرية » .

(٢) الرواية ص ٦٠ .

زميله حسنين : « أعود بالله ، المشايخ دول طول عمرهم شحاتين ، ياشيخ خليل انت مالك ومال الدخان روح انفسق » . نجد في الموقف نفسه عبارات متبادلة مثل : « شقاء لا يحصى عنه » و « نسكمش على اجتلاء ما يحيط بنا وتبقى نفوسنا تتأكل أجزاؤها^(١) » . وهنا لا يقف الاضطراب عند حد اللغة المتبادلة في الموقف ، لأن الموقف نفسه — والمشكلة المثارة فيه — بغلفة الافتعال . ولكن هيكل حين يصور موقفاً ريفياً بطريق الحوار فإنه يتفوق على طاهر حتى تفوق الأصل في البيئة والتقدير في الفن .

لقد نفذ هيكل إلى جوهر الشخصية الريفية وخبر ما فيها من مظهرية مقدسة ، فأعانه هذا على أن يصل في مثل هذه المواقف الحوارية إلى درجة من الطبيعية والسهولة الممتعة غير منكورة ، وندع جانباً أنه يكتب : « قد المقام » ويكتبها حتى مثلاً : « جد الحجام » فالاختلاف خطي لا أكثر ، ولا يضيف للغة في ذاتها عمقاً أو مفزى ولا يزيد لها إقناعاً .

وللمشكلة اللغوية عند تيمور — تستحق الاهتمام ، إذ تواجه لأول مرة من أحد دعاة العصرية المصرية . حقا لقد واجهها من قبل عيسى عبيد ، ولكنه قد اتخذ موقفاً من الحوار عرفناه ، وأبقى ما سواه للفصحى ، فإذا ما صادف كلمة أجنبية يعجز عن إيجاد مقابل لها ذكرها كما هي ، وإذا ما سقط في خطأ فهو خطأ الجهل بقواعد اللغة لا الاجتهاد الفني ، وهذا ما يفترق فيه تيمور عن عبيد ، فإنه لا يستسلم للفظ الأجنبي وإنما يحاول إخضاعه بتعريبه ، ولكن تعريبه مضطرب ، في مرحلة التجريب ما يزال ، فمرة هو « قطار الكهرباء »^(٢) ومرة أخرى هو

(١) زينب : ص ١٣٢ — ١٣٤ .

(٢) رجب افندى : ص ٤٥ .

الترام^(١) بعينه . ويظهر الاضطراب في محاولة تفصيح الأساليب العامية أو العكس ، فصاحب للطعم يهتف في لهجة شعبية لا تخطئ حقيقةً : « جهز يا ولد المائدة التي في الركن وافرش عليها جرنالا جديدا^(٢) » . ثم إن الولد توسط المطعم بعد ما مسح بفوطه صدره وقعد رجب وزميله ، وصاح مناجيا نفسه بنعمة فيها مدوغة قائلا: اللى على الله على الله^(٣) . وعلى حين نعلم أن النسوة يقلن عن المعلم فتوحة إنه « عايق » ، ويستعمل تيمور هذه الصفة الحية بصورتها الشعبية الزاهية ، نجد رجب أفندى يطبق على عنق الحاج حلجيان بقبضة كأنها غلب الباشق !! فهذا الاضطراب في استعمال الأسماء الموصولة ، وإخضاع الكلمات المعربة لحركات الإعراب ، ومحاولة القرب من الكلمات الدارجة والألفاظ الشعبية ، التي تعاد لها محاولة أخرى للتفصيح والإغراب ، كل ذلك من علامات البداية التي تتمثل في هذه الرواية خير تمثيل .

وينسب بعض الباحثين لتيمور وعيسى عبيد معا جهدا آخر في مضمار اللغة ، إذ « أصبح جمال اللغة لا ينبع من قيمة غير قدرتها على التعبير ، وتخلصت من طلاء الزينة ، وأخذت اللغة تشق طريقها إلى التعبير عن أحاسيس الإنسان وعواطفه الداخلية »^(٤) ونسبة هذا التحول إليهما قول بالطرفة وهو في الأدب — كما في غيره — منطق مرفوض ، فالتطور سنة الحياة وعلامة الاستمرار ، وقد تتبعنا هذا الجانب فيما سبق من أعمال ، ورأينا اللغة تتمتع بين النديم

(١) الرواية : ص ٣١ .

(٢) الرواية : ص ٦١ .

(٣) الرواية : ص ٦٢ .

(٤) الدكتور عبد المحسن بدر : تطور الرواية العربية : ص ٢٥٧ .

وصروف، لتأخذ لها طريقا عند لطفي جمعة، وتمضى على نحو أكثر صعة وحياة عند طاهر حقي ، فتكون قد تخلصت من زيفها تماما ، وأصبحت في خدمة تكوين الصورة ، إلا أنها تظل عنده في حدود الصورة الخارجية ، فيخوض بها هيكل عالم النفس الرومانسية الشاعرة ، لتصل في النهاية ، ومع النزعة التحليلية ، إلى ما يقرب من الدقة والاقتصاد عند تيمور و عيسى عبيد .

ويبدو تيمور في محاولته الثانية أكثر بعدا عن هفوات الاضطراب اللغوي وحدة التعبير ، وقد خضعت «الأطلال» لتجربة فريدة لم يقم بمثلها غير تيمور ، إذ أعاد نشرها مرة أخرى بعد سبعة عشر عاما من صدورها (سنة ١٩٥١) تحت عنوان آخر هو: «شباب وغايات» . وقد حاول أن يتجنب فيها الكثير من أخطاء البناء والتعبير ، فتحقق له بعض التوفيق . ويجمع النقاد على قدرة لاشين في اكتشاف التعبير المناسب وإدارة الحوار وإغنائه بما يكشف عن دوائر الشخصيات وطبائعها .

يقول عنه يحيى حقي : من السهل أن تفرق تيمور عن محمود طاهر ؛ فالأول يمتاز بمبالفته في وصف دقائق المنظر الذي يصفه دون أن تجمع هذه الأوصاف مهارة أو حبكة قصصية ، وكثيرا ما يفضل في الإتيان بالمحاورات على طبيعتها ، وكما تكون بين الأشخاص الذين يصفهم ، والسبب في ذلك أنه يفكر تفكيراً عربياً ثم يترجمه إلى العامية ، ومن هنا كانت على معظم أحاديثه مسحة من التكلف ... ويمتاز محمود طاهر بأن الحبكة القصصية تكون في الغالب متقنة ؛ قصته واضحة الأطراف ، يفسدها بعض الأحيان زيادات لازوم لها ، ثم هي مجموعة الحوادث تسير بك من فكرة إلى فكرة في ذوق أوربي ، ويمتاز أيضاً ، وهو شيء مهم عظيم الأهمية ، بوجود روح الدعابة الجذابة واضحة في معظم

قصصه^(١) . ويقول عنه الدكتور حسين فوزي : « لم أعرف للغة العامية بلاغة بقدر ما عرفتها في كلامه ، وإذا أسفت على شيء في أدب طاهر لاشين فهو انصرافه عن إجراء لسان أشخاصه بتلك اللغة الملونة الفياحة^(٢) » . وفي مقدمة الأستاذ حسن محمود التي تصدرت « حواء بلا آدم » يشير إلى تميز أسلوبه بالفكاهة والسخرية ، لكن هذه السخرية ليست أساسى فكاهته ، إذ هي من النوع البريء المرح الذي قد يبعث على الابتسام أو الضحك ولكنه لا يبعث على الاحتقار ، كما نشعر من فكاهته بإشفاقه على مخلوقاته وحبهم لهم ، وبطالبتهم بمشاركته شعوره ، كما أنه لا يهزأ بنقائصهم ، وإنما يلتبس لهم الأعذار وينتحل لهم المبررات .

وهذه الأقوال جميعا وإن كانت لا تتجه إلى الحوار عنده أتجاها مباشرا فإنها عالت لأسباب نجاحه؛ فهو حوار طبيعي غير مفروض على شخصياته ، وهو حوار صريح يقول كل شيء عن هذه الشخصيات ، كما يمتاز هذا الحوار بالوضوح والتركيز تقريبا على إتقانه للحبكة القصصية ووضوح الرؤية في خاطره ، ويجمع إلى ذلك انصافه بالإنسانية والتعاطف مع نماذجه ، فهو لا ينطقها لنضحك منها ، وإنما يفعل ذلك ليرثي لها حين نطالع على أعماقها . وقد تقدم بالحوار في « حواء بلا آدم » خطوة كبيرة حين لم يقتصر على مجرد الكشف عن الأفكار أو المخططات بصورة مباشرة ، وإنما منعه دلالة أبعد ، من خلال امتداد الجملة أو اقتضاها ، ومن خلال تجاوبها الحى مع نفسية قائلها وعالمه الداخلى ، الذى قد

(١) خطوات في النقد: ص ١٢ وقد اقتبسه: « تطور الرواية العربية » وزاد فيه وحرف أكثر من مرة بما يمس معناه . انظر ص ٢٦١ .
(٢) من مقدمته لمجموعة قصص: « النقاب للطائر » ص ١١ ، ١٢ .

لا يتفق مع ما يجرى به اللسان من عبارات مسموعة ، وهذا المشهد الحوارى بين حواء و رمزى ، وهما فى طريقهما إلى بيتها فى تلك الزيارة الوحيدة الفاصلة ، يكشف عن خصائص الحوار عند طاهر لاشين . يقول رمزى جريا على ما اعتاده من بطولة خيالية لا تتجاوز الكلام : « ونصورى أن فيه قرى لو جمعت كل ما عند أهلها تجديه لا يتجاوز جنيه واحد .

— وهذا يؤص

ومرت فى خاطرهما مقارنة بين البيثتين ، وبين الأهلين ، ولأول مرة فى حياتها تبينت أن جدتها يجب أن تكون أحسن مما هى عليه مظهرا . والحاج إمام ... أواه لو دخل وكان بقميصه وسرواله يتوضأ فى صحن الدار .

— تجديش فى الدنيا أعجب من كون الفلاية دول ماينا موش فى أوده مبنية بالطوب أو الدبش إلا إذا ماتوا .

— ملاحظة مدهشة^(١) .

رمزى فى هذا المقطع خلى البال إلا من اهتمامه الموهوم بالفلاحين المعدمين ، فتعلوله الثرثرة ممثلة فى إطالة الجمل لإقناع نفسه بأنه يقوم بدور ما من أجلهم ، وحواء مهمومة بما هى مقبلة عليه من مشاهد قاسية ، فتأتى عباراتها مقتضبة قاطعة تحمل كلمات حزينة أو قاترة . ونحن هنا نرى لها ونعطف على ألها ، ولا يساورنا أى قدر من السخرية من طموحها المحقق لامحالة .

٣ — خصائص الحركة الواقعية الأولى :

هذه إذا : « الحركة الواقعية الأولى » ، فقد اتضح لنا أنها كانت حركة واعية ، تآزر على خلقها وتنشيطها أفراد عديدون ، عن وعى بدورهم الذى يصنعون ، وإن

(١) وهذا المقطع أقتبسه أيضا « تطور الرواية العربية » وحاول تفصيله !

بدا في أحيان كثيرة مستندا إلى إدراك فردى وثقافة ذاتية، لكنه كان يلتقي مع رغبات عامة في استقلال البلاد فكريا وأدبيا بما يوازي ويساند استقلالها السياسي . إن هذه المرحلة لم تفتن إلى الواقعية في صورتها وفلسفتها المذهبية الكاملة ، وإذا حدث اللقاء والتوافق أو التأثير والتقليد بين ما ينتج بعض أدباء هذه المرحلة من أدب وبين إنتاج بعض الواقعيين ، فهو الإعجاب بالشخص وبأدبه لا بالمذهب الذي يصدر عنه ، أي أن هذا الجيل لم يكن يبحث في النظريات أو المدارس الفكرية ، بقدر ما كان يتوق للتعبير عن نفسه ، وعن شخصية وطنه ، ويبحث من خلال أشواقه عن النهج الملائم الذي يمكن أن تظهر فيه دعوته ويبرز فيه موقفه جليا ، ومقنعافنيا . وكان يشعر بأنه يرود أرضا جديدة ، ولهذا كثرت كتابة المقدمات بين يدى الروايات ومجموعات القصص القصيرة ، وهذه المقدمات بدورها لا تمحل بالأسس الفكرية المذهبية بمقدار ما تردد أسماء أدباء الغرب كأفراد ، فاشتملت على أسماء تقف موقف التعارض الصريح في فلسفتها واتجاهاتها الفنية، تستشهد بهذا أو تستمد فكرة من ذلك . كما أن الكاتب من هذا الجيل كان يخلط في قراءاته بين مختلف الآداب وعبر الأزمنة ، ولا يلتزم بمؤلف خاص أو باتجاه خاص في قراءاته . وهذا بالطبع لا يناقض أن ينصب إعجابه على شخص بعينه أكثر من سوا ، لأن غايته في البداية والنهاية التعبير عن الذات ممزوجة بالتجربة الاجتماعية العامة ، لتظهر ملامح الوطن المصرى جلية.

ولظروف تاريخية واجتماعية وفنية وشخصية ، اكتسبت هذه المرحلة خصائصها العامة التي يمكن أن نلمحها في تلك الروايات التي عرضناها . وفيما يعود إلى التاريخية والاجتماعية يغلب على هذه المرحلة طابع الاهتمام بالقصة القصيرة ، فالمدد الذي عرضناه من الروايات محدود ، فضلا عن أنه يمثل — فيما عدا تيمور — تجربة

وحيدة لكن كاتب من الآخرين ، حتى أولئك الذين لم يلتزموا بالتصوير الواقعي
وتعريض الأعمال في الفصل السابق يخضعون أيضاً لهذه الظاهرة حيال الروايات ، على
حين أننا نجد لتيمور ، في الفترة نفسها ، أربع مجموعات قصصية ، ولطاهر لاشين
مجموعتين ، وإحسنى هبيد مجموعة ووعدا بأخرى ، ولأخيه شحاته مثل ذلك ، ولحمد
تيمور مجموعة « ماتراه العيون » ، هذا غير القصص الفردية والمقتربة التي نشرت
في « السفور » و « الفجر » وغيرها مما كان استمرارا لهما بعد احتجابهما ، ولم
نجمعها كتب منشورة .

ونسجم موجة القصة القصيرة الغالبة على هذه المرحلة مع الإعجاب المشترك بروادها
— موباسان وتشيكوف على الأخص — برغم الاختلاف على غيرهما من مشاهير
الروائيين . وإذا كان عيسى عبيد على وجه خاص قد ردد بانفعال واضح اسم
بلازكوزولا ، فإنه بدأ بالقصة القصيرة أولاً بالرواية التي اهتم بها هذان الكاتبان ،
وكان فيها أقرب إلى التوفيق منه في محاولته الروائية اليتيمة . وإلى جانب قلة
الروايات الصادرة في هذه المرحلة من الناحية العددية فإنها تعكس أيضاً نوعاً
من الفتور في الكتابة ، بمعنى أنه يندر أن تصدر روايتان في عام واحد ، أو في
عامين متتاليين ، وكان الأمر على العكس في القصة القصيرة ، فقد شهدت الأهوام
(١٩٢١ — ١٩٢٦) فيضاً من هذه القصص ، وصدرت فيها مجموعات عديدة .

ومن حق التأمل لهذه الظاهرة أن يعجب : فالقصة القصيرة ما تزال تعتبر
أحدث الاكتشافات الفنية في مجال الشكل ، لم تعرف في صورتها الفنية الكاملة
قبل موباسان و تشيكوف ، فضلاً عن أنها في صورتها الفنية الكاملة أيضاً
تحتاج إلى دراية فنية أهدى ، وتجربة أطول ، وقدرة على الملاحظة الدقيقة ، وإصطفاة
الظواهر العادية والمواقف المألوفة ، مما يحتاج إلى نبل عظيم ودقة متناهية ، فضلاً عن

أنها فن الاقتصاد في الكلمات مع غنى الدلالات، وفن الشكل المحكم مما لا يجهل
شطحات المبتدئين أو من لا يستطيعون نكران ذاتهم وإخراج أنفسهم من آثارهم
الفنية. فكيف (غامر) هذا الجيل وما سر هذه المغامرة؟ أغلب الظن أن الأمر يرتبط
بقدرات المجتمع حضاريا وتاريخيا، وعلى قمة هذه القدرات المحدودة سهولة نشر
القصة القصيرة حيث يتسع لها صدر الصحف، وهي في ذلك تشبه المقالة من حيث
الحجم، وتقرب منها أحيانا - في تلك المرحلة - من حيث الشكل، ربما لترضى
أصحاب الصحف. أما الرواية فلا مفر من طبعها في كتاب، والاعتماد على جمهور
القراء في تمويلها، ولم يكن الجمهور قد اعتاد رؤية هذا اللون من الروايات حيث
تحتفي العناوين المغرية بموضها البوليسى أو مفزها الجنسي، ليخلفها «رجب أفندى»
أو «ثريا». هذا فضلا عن أن المجتمع كان في حالة التوتر والتغير في أعقاب ثورته
الشعبية: شهد زوال الحجاب وقيام الحياة الدستورية وإخفاها وأزماتها، والرخاء
الاقتصادى المعجب، والانهيال العالمى الخيف في أعقابه، وتأسيس الجامعة المصرية
ومصادرة الفكر الحرفيها، كما شهد تبديلا واضحا في أحجام الطبقات الاجتماعية
وفاعليتها العامة، وهذا المجتمع القلق السريع التغير يؤدي بدوره إلى عجز الكاتب
عن ملاحظته في تطوره من خلال عمل روائى، إذ يقوم على النظرة المستأنية والفكرة
للمتدة ورصد التطور الهادى. وتكتب الرواية عادة لمجتمع مستقر وقراء يشعرون
بشئ من الدعة والاستمرار، وهو ما حرمة هذا الجيل. وقد عاش الكاتب في
ظل هذا المجتمع فتأثر به من حيث لم يستطع أن ينقطع للإنتاج الفنى الذى يستغرق
وقتنا طويلا وجهدا كبيرا.

ونستطيع أن نضيف إلى ذلك تعليلا فنيا آخر، وهو أن هذا الجيل، وهو
مكتشف الواقعية، كان من الطبيعى والمنطقى أن يكتشف معها القصة القصيرة

التي ترتبط بالواقعة أوثق الارتباط، وقامت على أساس من اكتشافها لمفهوم جديد للزمن ، فهو في سيولته — عند الواقعيين — لا يتكون من خط ممتد مدمج وإنما من لحظات منفصلة ، وحياة الإنسان لا تمضي على نسق واحد ، وإنما من حق اللحظة الشعورية أو الموقف أن يبرز لذاته مستقلاً ومنفصلاً عن التيار العام وحاملاً شارته ومفزاه في الوقت نفسه . فليس غريباً أن يكتشف محمود تيمور القصة القصيرة ، بل الغريب ألا يكتشفها لموباسان الذي هداه إليه أخوه .

ومن نتائج هذه الظروف التاريخية أيضاً أن الواقعية في هذه المرحلة نشأت في رعاية الطبقة المتوسطة والشعبية ، حين بدأت هذه الطبقة تأخذ مكانها اجتماعياً بفعل الثورة وبالنمو الثقافي نتيجة انتشار التعليم نسبياً. وإذا كان دعاة العصرية المصرية قلة أرستقراطية آمنت بالديمقراطية — فيما يرى يمحي حق — فإن بعضهم على الأقل ، من الصعب اعتباره من هذه الأرستقراطية ، بل هو أدنى إلى المتوسطة مثل طاهر لاشين وعيسى وشعانة عبيد . وقد نشأت الرواية في رعاية الطبقة الوسطى بمجاهيرها ذات الثقافة المحدودة بمعنى آخر غير أنها قامت على تصوير تلك الطبقة ، ونقص رعاية ذوقها وتماق مشاعرها الخاصة ، نتيجة الإحساس المتزايد بها ، بعد موقفها إبان الثورة وما ترتب لها من حقوق في ظل الحياة الدستورية، أو كابتول والتر آلان تعليقا على مسار الرواية الإنجليزية ، وما خضع له من تغييرات في أعقاب قوانين سنة ١٨٧٠، وما ترتب عليها من حقوق للطبقات العمالية السكادحة: « لقد أصبح إمداد جمهور تلك المستويات التي ليست لها صلة بالمستويات الأدبية والفنية — كما قد يقبدر إلى الذهن — بالروايات عملاً مقبولا ، وتوقفت فكرة المستوى الموحد والرفيع عمليا ... لأننا عندما نعطي لشخص من

أنصاف المتعلمين حق التصويت ، وندفعه إلى أن يعتبر نفسه بذلك كمتحكم في أقدار بلده ، فإنه ليس من السهل في الوقت ذاته أن نقنعه بأنه لا يمكن أن يكون أيضاً متحكماً فيما هو ممتاز في الفن ، فهناك استعداد فطري عند كل شخص للاعتقاد بأن ما يفعله هو الأفضل^(١) .

وفي ضوء هذا الشعاع التاريخي الاجتماعي نستطيع تحليل ما ظهر واضحاً في هذه الروايات من ميل إلى الإفزاع والإزعاب تارة ، وإلى الإثارة الجنسية تارة أخرى ، أو مبالغاة عامة في الوصف أو التحليل أو رصد الحوادث والأسباب. واتجاه السكاتب إلى جمهوره ، وتفكيره في إرضائه ، واضح في مقدمة تيمور لرواية « رجب أفندي » ومن قبله ظهر عند لطفي جمعة وحتى ، لكن كاتباً آخر مثل عيسى عبيد كان يناوئ جمهوره ، وبصدم ما اعتاده من تقاليد فنية ، وهذا بدوره لا يبطل تحليلنا ، بل يؤكده أن الظاهرة يمكن أن يصنعها - بل لا يمكن إلا أن يصنعها - أكثر من سبب أو دافع ، فالمبالغة في ذاتها - كبدا عام - تمثل الشماعات الأخيرة للرومانسية في الرواية الواقعية . فهذا الجروح والإفراط والغلو من علامات التعبير والتصوير الرومانسي^(٢) . بل إن محلى روايات بلزاك يضعون عدم الدقة في التحليل النفسي للعواطف المعقدة ، وعدم اعتناؤه بالعوامل الداخلية التي تكون سبباً في تكوين النفس أو تفككها ، مقترنين ببحثه عن النموذج الشاذ^(٣) .

وكان كتابنا حديثي عهد بهذا الاتجاه الواقعي الجديد ، بل بدأ بعضهم حياته الأدبية باتجاه نحو الرومانسية واضح ، ومحمود تيمور نفسه يعترف بأن إعجابه

The English Novel, P. 260

(١)

(٢) ج لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٣٤٤ .

(٣) السابق ص ٣٤٢ .

الأول كان بالروايات البوليسية ، كما أعجب بـ « ألف ليلة وليلة » . وبين المغامرة والخيال والعجائب وارتداد البلاد المجهولة ، ولد كاتباً شاعراً يقرأ له وجو وديموسيه ، وينشر قصيدة عن « الزهرة العاشقة » في مجلة « السفور » سنة ١٩١٩ ، ويمنح إعجابه لشعراء المهجر ويحاول تقليدهم بشعر منشور . ومثل ذلك يمكن أن يقال — مع شيء من التحفظ — عن طاهر لاشين .

وترتبط هذه المبالغة الواضحة — من الوجهة الفنية — بمرحلة البواكير؛ لأن الإغراق أقرب منالا من الاقتصاد الذي يحتاج إلى دراية وحذر ، وغوص وراء الدوافع المتأنية التي تصنع مصائر الناس على مهل وبسلسل غير منظور . وهذا الجيل الرائد لم يكن يملك هذه القدرة التي تحتاج جهد المزاولة إلى سعة المعرفة ، فإذا عرف هذا الجيل أشياء عن الرواية الفنية ، فإنه لم يكن زاول الخلق عملياً ، وكان في مرحلة البهر والإعجاب بقراءاته في الرواية الأدبية ، يريد أن يؤكد ذاته على أي وجه كان ، ويكتفي من الفن القصصي بالقشرة ، ومن المصرية بما يشبه تعليق اللافتات دون اهتمام بما تحتها من مضامين .

وهذا الميل إلى المبالغة والتحويل بالإضافة إلى سهولة الاداء ، هو المسئول عن تلك الشخصيات الشاذة التي ظهرت في أكثر الروايات ، وقد يكون علم النفس مسئولاً مسئولية المشارك في ذلك ، إذ كان علما حديثا بالنسبة للثقافة العربي ، وهو في تحليله لأمراض النفس وانحرافات الشعور يفرى الكاتب المبتدىء بتقديم مثل تلك النماذج الجاهزة . ولا نغنى بالجاهزة ما تعنيه كلمة Flat أو أنها غير متطورة ؛ وإنما نغنى أن علم النفس يقدم الجزء الأكبر من التقيد الروائي حين يصف « الحالة » من كافة جوانبها ، ويشير إلى نهائيتها وتوقعاتها : الانتحار لمدمن الخمر والمقامرة احتمال قائم لمن ورثها وزاولها (في وادي

المهموم) والجنون أو الانتحار غاية مقبولة لمن ضرب في أوهام السحر ،
واسقلم لتكهنات الخرافة ، وصنع من خيوطها الوهمية أحلامه وآماله (رجب
أفندى - حواء بلا آدم) . وقد اعتمد طاهر حقى على شخصيات جاهزة أيضاً ،
بل رواية جاهزة بمعنى آخر ؛ إذ تولت المادة التاريخية تطوير الرواية في الصميم ،
وأصبحت قصة الحب شيئاً تابِعاً ، غاب تماماً طوال الحوادث الحادة ليظهر في كلمة
وداع في الصفحة الأخيرة ، وجهها المؤلف بنفسه ، حين عجزت الرواية موضوعياً
عن توجيهها . وهذه الخطوط الصارخة في الوصف والتحليل من علامات البداية
لفن ما يزال يرود الطريق للمرة الأولى ، لا وسط ولا اعتدال في طبائع الشخصيات ؛
لأن الوسط المعتدل — أى الإنسان السوى — يحتاج إلى جهد في تقديمه فنياً ،
فتصوير الأمور العادية والحياة اليومية البسيطة هو ما يحتاج إلى فن ودراية ،
وما عبر عنه محمود تيمور من إلزام الشخصية صفة واحدة صارخة يؤدي بدوره إلى
أن تكون الشخصية نمطية أو مسطحة أو كاريكاتورية ، ويطلق فورستر الكلمات
الثلاث على الشخصية التي تبني حول فكرة معينة ، ويمكن أن يعبر عنها في جملة
واحدة ^(١) . وهو في تعداده لميزات الشخصية المسطحة — في مقابل المكونة
أو النامية — يكشف عن جوانب السهولة التي تدفع بعض الروائيين إلى إثارةها ،
فمن ناحية يمكن التعرف عليها بسهولة حينما جاءت ، فلا تخطئها عين الكاتب
العاطفية ولا عينه البصرة ، ومن ناحية أخرى يكون في استطاعته أن
يتذكرها فيما بعد ؛ إذ تبقى في ذاكرته دون تغيير بسبب من أنها لا تتغير
حسب الظروف . هذا فضلاً عن أنها لا تحتاج إلى تقديم إلى القارئ ،
ولا تهرب من الكاتب أو القارئ ، فليس عليها إلزام بالمراقبة في

E.M. Forster | Aspects of the Novel, P: 75.

نطورها وإظهار جدها ، فحجمها ثابت وحركتها محسوبة ^(١) .
وهذه العناصر ذاتها تستطيع أن تفسر لنا لماذا اعتمدت روايات هذه
المرحلة على شخصية محورية ، يتجه إليها اهتمام الكاتب بالوصف والتحليل ،
وتدور الأحداث وتنمو بفعلها أو في خدمتها ولتبريرها ، فحياة الشخص الواحد
يمكن أن تكون رباطا تقليديا للأحداث ، وتطورا لخط الروائي . وهكذا سنجدهم
روائي هذه المرحلة منصرفا إلى شخص واحد — فيما عدا عذراء دنشواي ولها
ظروفها الخاصة — بصير ما عداه ثانويا ، وإلى جانبه لا نكتسب أحداث
الرواية قيمة في ذاتها أو دلالة خاصة بها ، أو بالبيئة العامة في الرواية ، وإنما هي
مهمة بمقدار ما توضح من جوانب هذا الشخص أو تصرفاته . وفي هذا الملح
بالذات — نغني الاهتمام بالشخص أو بالبطل — يقف هذا الجيل من الواقعيين
موقف التناقض مع ما عرف عن الرواية الفنية في عصره . ولكنه — في نفس
الوقت — يعتبر منطقيا مع نفسه ، ومع قدراته ومرحلته الطلائعية التي لم تسبقها
تجارب رائدة في مجال الشكل الواقعي ، هو متناقض مع قراءاته في اتجاهها
الواقعي ؛ لأن الواقعية في تلك المرحلة كانت قد تخلصت من البطل تخلصا شبه
تام . إذا كان بلزاك يهتم بشخصية ما في رواية من رواياته فإنها لم تكن تستنزف
كل قواه الخالقة ، من خلفها اللوحة العريضة للمجتمع ، وحين كتب فلوير
« مدام بوفاري » كان لا يزال يولي شخصية إيما شيثان الاهتمام الخاص ، ولكن
مقاطعة نورمان تبدو في صورتها الكاملة ، كإطار محدد للشخصية ، يفرض
عليها مصيرها أو يدفعها إليه . أما زولا فإن الموضوع — لا الشخصية —
هو ما كان يعنيه في الأساس ^(٢) .

(١) السابق ص ٧٦ - ٧٧ .

(٢) راجع في ذلك : « في الثقافة المصرية » ص ٢٠١ .

ومن وجه آخر يمكن أن يقال: إن زعماء الواقعية — بتراك وفلوير وزولا — لم يكونوا أصحاب التأثير الأقوى في هذا الجيل — إذا استثنينا عيسى عبيد ولطفي جمعة — وإنما آثروا من الواقعيين أمثال موباسان وتشيكوف، وهما من رواد القصة القصيرة، وكثيراً ما قامت قصصهم القصيرة على تصوير شخصية في موقف، ولا نستبعد أن يكون الاهتمام بتصوير الشخصية في موقف أو حيال أزيمة قد تسلل من القصة القصيرة عند مثل هذين الكاتبين إلى الرواية المصرية في هذه المرحلة، مضافاً إليه هذه السهولة التي يجدها الكاتب في تصوير الشخصية ولا يجدها في تصوير أحداث تلزمه بأن تكون صادقة على مجتمعه ومرحلته. فضلاً عن أن هذا الاهتمام بالشخص لندخله البرجوازي، من الاهتمام بالفرد وإبراز دوره الخاص أو وضعه الخاص الذي لا يمثل فيه إلا نفسه، وقد كان كتاب هذه المرحلة من البرجوازيين أو من هذه الأرستقراطية التي لا يقل إحساسها بذاتها عن هذه الطبقة الوسطى التي ظهرت في مجال التعبير الأدبي ككتاب وكأبطال روايات وقصص. وهذا ما نعينه بالتقول بأن هذا الجيل في تجاهله لبعض أسس الواقعية المذهبية، كان في الوقت ذاته منطقياً مع نفسه.

على أننا سنكتشف رجحاناً آخر لهذه المنطوية حين نتجاوز — تاريخياً — المرحلة المذهبية في الواقعية الأوربية، ونعود إلى الدعوة الواقعية الأولى التي تحدث عنها إيان وات وربطها بمنتصف القرن الثامن عشر، فحدد معالمها وخصائصها، وهي في بعض ملامحها ومعانيها هناك تلتقي بمرحلةنا هذه، إذ كانت تمثل هناك أيضاً «التجربة الرائدة غير المسبوقة»، فقد وجد هؤلاء الرواد — ريتشاردسون وديفوفيلدن — أنفسهم حيال قنهم الجديد في مأزق؛ فالأشكال الفنية قبلهم راسخة وموضع قبول عام، ومجرد الاستسلام لها بتقليدها يهدد قيمة الفن الجديد

بالإنهيار . والسبب في هذا يرجع إلى أنه قد أصبح أول عمل للروائي أن يحول
أفعاله الصادق إلى تجربة إنسانية، فإن الاتجاه إلى أي نموذج من النماذج التقليدية السابقة
يهدد نجاحه ويعرضه للخطر، أما هذا الشعور الغالب بأنه ليس للرواية شكل محكم
يقارن بالتراجيديا والتصيدة الشعرية فمن المحتمل أن يكون قد أدى بدوره إلى فترها
في التقاليد التكنيكية ، وأن ذلك كان ثمنا لواقعيته ، ذلك أن رفض الشكل
التقليدي قام على أساس من رفض التجارب التقليدية ومضامينها ، وكان لا مفر
من البحث عن شكل فني جديد، يقسع للتجربة المعاصرة التي تهتم بالمجتمع، ولا تلتفت
إلى الأسطورة أو التاريخ^(١) .

ونستطيع بالمثل أن نجد الاعتماد على « شخصية » واضحة في عناوين روايات
هذا الرعيل الأول المكتشف، للواقع في الرواية الإنجليزية ، فهناك « بامبلا »
و « روبنسون كروزو » و « توم جونز » وغيرهم ، ولم تكن هذه نقطة التشابه
الوحيدة بين الميلادين ، فعند ريتشاردسون نجد الاعتماد المبالغ فيه على الرسائل
المتبادلة ، ورصد التفاصيل الصغيرة والدقيقة ، حتى لقد اعترض كثير من القراء
للمعاصرين على ما أسموه : « تكديس الظروف التافهة » مما دفع برجل في مقهى
أن يتندر بسخرية من أن الكاتب لم يحك لنا عن العدد الصحيح لدبابيس الشعر
التي استعملتها « بامبلا » عندما ذهبت لمقابلة لنكولن شاير ، وقد تبعه
فيلدنج حين وقف عند التفاصيل الدقيقة للثياب ، وذلك عندما جعل بطلته
شامبلا - وهي معارضة لبامبلا - تحزم قبضا أو قبضاين عندما تترك سكنها^(٢) ،
وفضلا عن غرابة التجربة في « روبنسون كروزو » وعند هؤلاء جميعا نلمح

Ian Watt : The Rise of the Novel, P : 14

(١)

(٢) السابق : ص ١٥٩ .

عدم الاحتفاء بالأسلوب ، أو رفض التأنيق اللغوي ، مع حرص على وجود التناسق أو التناسب بين الشخصية ولغتها ، وكان ريتشاردسون أيضا رائد هذا الفهم الجديد لطبيعة الشخصية وصاتها بالحوار — بالنسبة للرواية — إذ فرق من خلال خبرته وتجربته بين لغة الرجال ولغة النساء ، ولم يكن الاختلاف واضحا من قبل بهذه الدرجة ، حتى لقد لفت التشابه بين لغة الرجال ولغة النساء نظر النقاد في عصره^(١). وهذه المشكلات اللغوية واضحة أيضا عند جيل الواقعية الأول بالنسبة للرواية المصرية ، بدرجة تسمح بالقول بأن هذه المرحلة يمكن أن تسمى مرحلة التجريب في اللغة كما هي مرحلة التجريب في التكنيك، فامن كاتب إلا ووقف عند اللغة يتخذ له رأيا أو فهما خاصا ، يدافع عنه ، كما لمسناه في مقدمة عيسى عبيدومن قبله في مقدمة طاهر حقي ، كما لمسناه في (تصرف) تيمور وعودته إلى قصصه ورواياته يعيد صياغتها . ولمسناه في مقدمة الدكتور حسين فوزي التي صدرت بها مجموعة « النقاب الطائر » وهو يوازن بين طاهر لاشين حين يكتب بلغة الشعب ، وبينه حين يكتب بلغته الخاصة . يربط حسن محمود بين المبالغة والألوان القوية وبين لغة التعبير وكأنما يرى المبالغة ميراثا تلقيناه عن التعبير الفصيح الذي تتدخل فيه الصنعة بالقدر الأكبر^(٢). والرابطة واضحة بين الاتجاه إلى الواقع ورفض اللغة المزينة ، فليس في دنيا الواقع لغة منمقة وجميلة ، ولكن هناك لغة صادقة في التعبير عن عالم قائلها ، ومادام هذا العالم ليس مستمدا من (صالونات) الطبقات الراقية — فالواقعيون يرفضون استمداد تحاربهم ورؤاهم من هذه الأوساط — فإن

(١) السابق ص ١٦٩ .

(٢) مقدمة حواء بلا آدم .

لفته بالطبيعة تقسم بالبساطة والخشونة . وقد كان مما لاحظت نادى بلزك على أسلوبه أنه غير سليم ، مشوش أو مشوه بـتعاير ركيكة غير ملائمة^(١) . والحكم بعدم الملائمة يرجع إلى هذا الذوق الذى صنعه الرومانسيون معتمدا على شفافية التعبير وإيثار الكلمات ذات الللال .

وبنظرة سريعة سيتضح لنا ما انعكس فى جو هذه الروايات من بأس و حزن وتشاؤم . . . وإذا كان اليأس والحزن فى « عذراء دنشواى » مستمدا من طبيعة الموضوع الذى لم يتدخل فيه المؤلف ليغير العلاقات فى داخل البناء الروائى عنها فى الخارج إلا بأقل درجة ، فإن الظاهرة تظل واضحة ومسألة عند لطفى جمعة و عيسى عبيد ومحمود تيمور و طاهر لاشين ، فانهت رواية الأول بالتعحر البطل وانتهى « ودبيع نعوم » إلى التعلق بالأوهام وارتكب رجب أفندى جريمة قتل وانتهى إلى الجنون . وإذا كان الفتى سامى (الأطلال) قد تعلق بآخر أمل ممثل فى ولده من فتحة ، فإنه يدفع بفتحة نفسها إلى الموت ، وبتنهائى إلى احتراف البغاء أو الضياع ، كلمات أخوه وزوج أخته وتحول الميوطى إلى تاجر ملذات ، وانتحرت حواء أيضا وعبت الأيام والنظم الاجتماعية القاسية بآخر أحلامها فى حياة كريمة .

بغير حاجة إلى أدنى درجة من التأويل ، سنجد اليأس والإحساس بوطأة الحياة وعبت مقاومة مقاديرها قاسما مشتركا بين هذا العدد من الروايات . ويربط الدكتور عبد الحسن بدر فى تحليله لرواية طاهر لاشين بين ما تنضح به صفحاتها من بأس وبين الفترة التى كتبت فيها ، حيث استولى « صدق » على الحكم ودفع بالحريات إلى هاوية لاقرار لها ، وحكم محمد محمود مصر بقبضته الحديدية ، إلى آخر هذه الظروف التاريخية المعروفة التى لن نهض لتفسير هذه الملامح نفسها

(١) دراسات فى الأدب المقارن والمذاهب الأدبية: ص ٢٣١ .

التي عكستها روايات صدرت قبل استفحال الأزمة ، ولذلك لن نربط الظاهرة بالظروف التاريخية الوقتية ، وإنما نربطها بظروف المرحلة بصفة عامة ، وهي مرحلة الاضطراب في النظم والثقافة والتقاليد، صورونا بعضا من ملاحظاتها في الفصل الأول ، وهذا الاضطراب قد جعل الرؤية أمام المثقف غير واضحة ، وبهذا غلبه الشاؤم في أشد المواقف استدعاء للتفاؤل ، ومجموعة عيسى عبيد «إحسان هانم» وهي مهداة لسعد زغلول ، كما صدرت في أعقاب فرحة البلاد باستقلالها ، لم تعكس أى درجة من الثقة أو الأمل ، فإن أكثر الشخصيات فيها إما ضائعة بالفعل (مأساة قروية) أو في طريقها إلى الضياع (إحسان هانم) و (الزعة النسائية) وغيرها . ويمكن أن يقال هنا — ولا ثريب — ما دام هذا الفريق من الرواد قد قرأ آثار الواقعيين الأوربيين وانفعل بها ، وحاول محاكاتها ، فلماذا لا تتلمس التعليل لهذا الحزن وذلك اليأس في قراءاته في هذه الروايات الواقعية التي عاقت الألم ، وفقدت الثقة في الإنسان ، ولم تنتظر خيراً يأتي به الغد ؟ ولأنجد رداً يضع هذا الرأي في موقف التحفظ إلا ذلك الشعار الذي رفعه هذا الفريق : المصرية المصرية ، والعصرية تعنى اقتباس الشكل الفني للرواية والقصة الأوربية ، والمصرية تعنى ظهور خصائص البيئة وملاحظاتها وقضاياها في هذا الأدب الجديد . وإذا فنحن نوشك أن ندور في حلقة مفرغة ؛ لأن خصائص البيئة ستعيدنا إلى طبيعة المرحلة وهي مرحلة اضطراب عام .

وإذا احتكنا إلى قراءات هذا الجيل ، فإننا سنجد أنه قد تعرف عن كثر على الأدب الروسي ، وهنا تكمن المفارقة . محمود تيمور قد تقاسم إعجابه موباسان وتشيكوف على سواء ، وكذلك قرأ طاهر لاشين الرواية الروسية مترجمة ، بل يذكر يحيى حتى ليلة صاحبة الحشد فيها النقاش بين أعضاء هذه المدرسة الحديثة

« وكانت تنطلق على مواعيدهم كالرصاص أسماء هوجو ودستوفسكي وموباسان وتشيكوف وبلزاك العظيم ، كاد ذات مساء أن تنشب معركة لأن أحد الجلساء — بتأثير الثورة — فضل كاتباً شعبياً مثل جوركي على كاتب ليست له رسالة شعبية مثل بلزاك »^(١) بل إنه يجعل تأثير الأدب الروسى فى هذا الجيل تأثيراً عاماً وشاملاً؛ فاعتبره غذاءهم الروحى الذى حرك نفوسهم وألهب عواطفهم ودفعهم إلى الكتابة بحرارة الشباب ، ويذكر فى هذا المجال أسماء جو جول وبوشكين وتولستوى ودستوفسكي وترجنيف وأرتزباتشيف وأخيراً جوركي^(٢) ، فالصلة قوية لا شك فيها، والاستمداد من الرواية الروسية والقصة فى فترة البحث عن الغذاء تشير إليه أكثر من يد، ومن هنا يكون المعجب من شيوع روح التشاؤم بين هذا الفريق بالذات .

حقاً لقد عرفت الواقعية التشاؤم واليأس ، وأسرفت فى تصوير النفوس المنحرفة كفرسة للفساد والفراش الدنيا منذ اعيتها الأول بلزاك، « الذى سجل فى العديد من رواياته الدوافع الشريرة للطمع والبخل والأنانية فى أشكالها المختلفة ، ولم يكن بلزاك محباً للحياة ... فوجهة نظره فيها عادلة وقاسية غالباً »^(٣) . وتسلسل هذا الشعور إلى فلوير وموباسان وزولا تمشيًا مع أفكار تين عن الجنس البشرى، وانفعالا بالجو الأسود الذى أحاط بفرنسا بسبب حرب سنة ١٨٧٠^(٤) ، ولكن الواقعية الروسية لم تكن على هذا المستوى من سواد الرؤية ،

(١) فجر القصة المصرية: ص ٧٧ .

(٢) السابق: ص ٨١ .

(٣) J. Macy : The Story of the World, a Literature, P : 407 .

(٤) السابق نفسه .

بل على العكس ظلت في أحلك الأوقات تتطلع إلى الغد آملة في تحسن لا تعرف كيف يكون .

وإذا كانت الواقعية الاشتراكية هي التي رفعت شعار التفاؤل من أجل الإنسان ولثقة به في أعقاب الثورة البلشفية الكبرى ، فالحق أن الرواية الروسية تمكس هذا التفاؤل وبدرجات متفاوتة قبل الثورة بكثير ، بل تمكسه مرتبطا بالاتجاه الواقعي للرواية الروسية منذ تباشيره عند جوجول .

ولسنا في مجال التحليل والتعليل لظاهرة التفاؤل في الرواية الروسية ، وربما كانت راجعة إلى الروح المسيحية التي تؤمن بيوم الخلاص . هل نملك في أعقاب هذه المقارنة السريعة أن نزعّم أن هذا الطور من الواقعية في الرواية العربية كان أقرب إلى الواقعية الأوروبية منه إلى الواقعية الروسية في اتجاهه نحو الشذوذ والتشاؤم ؟ وآخر ما يمكن أن نشير إليه من خصائص تلك المرحلة من نشأة الرواية الواقعية وتطورها ما يكاد يصير مسلة لا تقبل نزاعا ، وهو انقسام كتابنا الروائيين إلى متأثرين بالثقافة الفرنسية وآخرين تفتقروا غيرها ، وجعل الحظ الأوفر من التعبير عن النظرية من نصيب هذا الفريق ذي الثقافة الفرنسية ، دون الفريق الآخر الذي ينتج أعمالا روائية دون أن يهتم بتقديم النظرية أو تنفيذ غيرها . هل يمكن أن يسند إلى المصادفة وحدها أن أول مقدمة عرضت للفن الروائي كما يراه الواقعيون كانت بقلم محمد لطفي جمعة ، وفي فترة مبكرة جدا بالنسبة للحديث عن الفن الروائي عموما ، وأن حوالي ستة عشر عاما مضت في صمت إلى أن كتب عيسى عبيد مقدمته ، وهو من هذا الفريق المتأثر بالثقافة الفرنسية أيضا ، وأن حسن محمود حين كتب مقدمة « حواء بلا آدم » التفت إلى « فن لاشين » ، وحين كتب حسين فوزي مقدمة « الفقاب الطائر » التفت إلى الجوانب الجمالية

في التعبير بعامة ، وأنه - أخيرا - ليس بين قصاصينا من كتب عن فن القصة ، ودافع عن وجهات نظر وهاجم أخرى بمقدار ما فعل محمود نيمور ريبب الثقافة الفرنسية ؟ إذا صحت هذه القضية فلن يجدى فيها حكم المؤرخ ، وإنما ستحتاج إلى علماء النفس ؛ لا ليبرروا هذا الاتجاه بين الروائيين من أرضنا في التفاتهم إلى الجانب النظري إذا ما تنقفوا بالثقافة الفرنسية ، وإنما لتعليل اهتمام الفرنسيين أنفسهم بالجوانب النظرية في مجالات الفكر والفن على سواء .

القسم الثالث

مرحلة الازدهار

(١٩٣٢ - ١٩٥٢)

هذا هو القسم الثالث من دراستنا التي نتعقب بواكير الواقعية في الرواية المصرية ، ونسومعها إلى أن تزدهر ويكتمل مفهومها وتستقر أسلوباً فنياً عند الكثرة من الروائيين ، وتتجه إلى أكثر من وجهة ، فالازدهار لا يعني الاهتمام بالكم فحسب ، بل هو من باب أولى يعتمد على الكيف . ستكون روايات هذه المرحلة أوضح نهجاً وأكثر وعياً بمتطلبات الفن السليم ، ومراعاة لمبادئ الواقعية . وقد اعتمدنا سنة ١٩٣٢ بداية لهذه المرحلة ، إذ صدرت «عودة الروح» في تلك السنة ، وليس من عجب أن نتخذ من رواية يغلب عليها الطابع الرومانسي علامة البدء للازدهار الواقعي ، فعلى أهمية العمل الفني في ذاته ، فإن قيماً أخرى يكسبها من تفسيرات الآخرين له ومدى ووجهة تأثيرهم به . وقد سبقت «زينب» ولكن تأثيرها ظل في حالة تجمد لأسباب عديدة ولفترة طويلة ، فضلاً عن كونها قد أكدت النزعة الرومانسية ، ولحقت «حواء بلا آدم» وهي أكثر وعياً بالواقعية وتحقيقاً لراميها ، ولكن طامر لاشين ينتمى إلى مدرسة سبقت الحكيم ، وأيضاً فإنها محاولة وحيدة أوشكت أن تذهب بغير صدى . وهنا يحقق الحكيم ميزة عظمى باستمراره وتنوع نتاجه وتجريبه مع الأساليب المختلفة ، مما يوشك أن يجعله الأب الحقيقي والأصيل للأشكال الفنية المختلفة في مصر .

يربط الدكتور إسماعيل آدم بين «إبراهيم الكاتب» و «زينب» من حيث قدرتهما على تقديم مجموعة من التحليلات النفسية وافتقادهما للحركة، وهى أساس هام للرواية الناجحة^(١)، مما حد من قيمتهما فى خلق فن روائى ناضج، هذا على حين سنجد الحكيم بتنوعه واستمراره وقدرته على بث الحركة والحياة فى شخصياته، وحسه فى اختيار «المشكلة» أو «الحادثة» ذات الإثارة العامة والمناسبة لفترتها، قد صار محل مراعاة الأجيال اللاحقة. وبغير جهد تفصيلى يمكن اكتشاف الصلة بين «الرابط المقدس» وقصص إحسان عبد القدوس التى اتخذت من الفتاة الجريئة المعترفة مادة أساسية لها، كما يمكن اعتبار «عودة الروح» التى نتخذها علامة على بداية مرحلة الازدهار، بداية الاهتمام بالطبقات الشعبية فى المدن فى صورة غير مرضية أو شاذة، وإنما فى مشكلاتها اليومية العادية وعلاقاتها الاجتماعية المتشابكة والمتصادمة أحيانا، وفى طبيعتها التى تميل نحو الافتعال والمبالغة على أساس من الطيبة والنية الحسنة غالبا، وهو ما سنجده - مع تطوير مذهبي واضح - عند نجيب محفوظ، كما يشير الدكتور الراعى إلى الصلة بين «يوميات نائب فى الأرياف» و «خليها على الله» ليحيى حقي مع فوارق ذاتية^(٢)، بل إن الحكيم، وبرغم مضي نصف قرن على بداية نتاجه الفنى، مازال مطمح الشباب من الكتاب، وهذا يؤكد من وجه آخر ارتباط النشاط الفنى المصرى المتميز بأدب الحكيم وموهبته التى استطاعت أن تجمع إلى أصالة الإحساس بالمصرية القدرة الفنية والتجدد والاستمرار، وإقرار أسلوب جديد، ولغة جديدة فى التعبير الفنى، فى «عودة الروح» خاصة.

(١) توفيق الحكيم: ص ٤٤ .

(٢) صحيفة «المساء» ٢ نوفمبر ١٩٥٩ .

والذى يجب أن نؤكد هنا أن ازدهار الاتجاه الواقعى فى الفن الروائى لا يعنى القضاء أو حتى الانكماش فى الاتجاه الرومانسى ؛ ذلك لأن حوافز الإبداع الفنى ودوافع البيئة وطبيعة التراث الفنى والثقافى لأمتنا تؤكد استمرار الاتجاه الرومانسى ودوام ازدهاره ، ليس فى الشعر فحسب وإنما فى الرواية والمسرح أيضاً ، وهذا الجانب مما يميز الواقعية العربية عن الواقعية المذهبية فى الغرب ، فواقعيّتنا تأتى متمازجة مع الاتجاهات الأخرى ، وتقبل التعايش معها أيضاً .

بعد حصول مصر على استقلالها الشكلى تردت فى موجة من التناحر الحزبى ، وارتكس الحزب ذو القاعدة الشعبية العريضة مما حرّمه القدرة على تشكيل الحياة الاجتماعية والاقتصادية بعدالة ، فانتسعت الفوارق بين الطبقات ، وأحس الشعب بالتمزق أمام ضرورة الانتماء ، وبين (الانتماءات) المتعارضة ؛ الأصل والثقافة وضرورات الوظيفة والمركز الاجتماعى ، وأجهضت جهود فردية للمكافحين من أبناء الطبقة الوسطى ، وعلى المستوى العالمى خيمت على العالم بوادر حرب ضارية طحن بنارها لست سنوات ، فضلاً عن أن انتهاء هالم يكن إنهاء لمشكلات الدول الصغرى بقدر ما كان بداية لتطاحن أكبر لكونه ذا وجهين ، اجتماعى وسياسى داخلى ، بالإضافة إلى محاولات التعدى والابتلاع المستمرة من الدول المنتصرة .

وفى هذا المناخ النفسى والاجتماعى تكونت « جماعة أبوللو » فى تلك السنة التى صدرت فيها « عودة الروح » ، ولم تكن الصفات المشتركة بين مكونى هذه الجماعة تنبع من رسوخ تقاليد شعرية بعينها بقدر ما تنتمى إلى تشابههم فى حالاتهم النفسية ، وهى حالات يغلب عليها اليأس والحزن والتشاؤم ، ولهذا طفت الملامح الرومانسية على أشعارهم ، وكانت دعوات مدرسة « الديوان » فى الشعر

تدعو إلى شعر وجداني يحمل الملامح الذاتية للشاعر صراحة ، « والملاحظ أن العقاد والمازني لم يعرضا في الديوان لنظريات الأدب العامة ولا لأهدافه ومصادره وفنونه .. وإنما اقتصرت حملتهما على ديباجة الشعر الفني وتحليل عناصره وتقييم تلك العناصر »^(١). وعلى الرغم من إمكانيات شوقي الفنية وما أتيسح له من ثقافة غربية ، ومن محاولاته لجسارة الشعراء الغربيين بترجمته « بحيرة » لمرنين وتقاليد لا فوتين وكتاب المسرح الشعري ، فإنه مالبث أن عاد إلى قواعده العربية الأصيلة بمعارضته البوصيري والبحتري وابن زيدون وغيرهم ، على أنه إبان وجوده في فرنسا ظل على هامش معاركها الأدبية حيث كانت تتصارع الرومانسية والبرناسية والرمزية والواقعية والفنية^(٢) وعاد ليبدأ من البداية ، وهو هنا يذكّرنا بما صنعه عن الحكيم حين كان في باريس أيضا ، واستهوته موجة المذاهب الجديدة ، لكن « القديم » هناك كان جديدا بالنسبة إليه أيضا ، مما ضاعف من حيرته ، ولكنه حاول أن يبدأ من البداية ، وامتد به العمر حتى جرب مسرح اللامعقول ، ومزج بين المسرحية والرواية في بناء فني واحد . وقد عبر نجيب محفوظ بموقف مشابه أيضا حين اعتنق الواقعية مع إيمانه بأن موجتها كانت في مرحلة الانحسار .

وحيرة المثقف العربي بين دهوات التجديد — ومفهوم التجديد نفسه —
والتمسك بالقديم ، صارت موقفا تقليديا مضطربا^(٣) يصل به البعض إلى درجة

(١) الدكتور محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي ص ١٤ . والحق أن المازني امتد بنظرته نسبيا في أصول الفن القصصي .

(٢) السابق : ص ٦٥ .

(٣) انظر مثلا : « التجديد في الأدب المصري الحديث » والجزء الأول والثاني من : « في الأدب الحديث » و « شروق من الغرب » المقدمة خاصة .

الجمود، ويتطرق فيه البعض حتى يستحيل تقبلا لكل ما يأتي من الغرب دون مناقشة أو تحفظ .

وهذا التطرف في رفض التجديد أو تقبله يعبر عن حالة من «الياس» بلغها الكاتب المصري؛ يش من استيعاب مرحلته وتطویرها والإفادة من إمكانيات أمتة المتاحة، وهي ليست بالإمكانيات الهزيلة في مجال الفكر والفن خاصة. وترتبط النزعة اليائسة بالإحساس الطاعى بالذات، ويأتى التمزق من عدم الموازنة بين الروافد الثقافية والقدرة التعبيرية، فالزيات مثلا يذكّر في بعض مقالاته أنه تعلمذ على الأدب الشعبي : عنتره وألف ليلة وأشباهها؛ وكان هذا جديرا بأن يفتح أمامه آفاقا من التجارب الفنية، ولكنه اتجه إلى «آلام فرغر» ليرضى حاسته الشابة، ثم اتجه إلى المقالة الأدبية ليتوافق مع وضعه الإدارى في مجلته. لهذه العوامل مجتمعة يبرز اضطراب موقف الكاتب فنياً واجتماعياً، وعدم قدرته على التحديد، وحين يبدأ من الاضطراب والقلق والبعد عن التحديد، فإنه يكون قد بدأ من الرومانسية في . مسرحية «جلفدان هانم» شاع تصور نقدى يعتبر هذه المسرحية دفاعاً عن الكاتب الشعبي المكافح ضد الأرستقراطية التقليدية التي لا تجد مانعاً من استنزاف قوى الآخرين بأى وجه وبغير حق، وفي هذه المسرحية حين تنحصر الزوجة على فقرها وثرء أختها التي تزوجت من ثرى، يقول هذا الكاتب الشعبي المكافح : اصبرى قليلا يا فوزية، غدا يصبح زوجك أشهر كاتب في الشرق فينهال عليه المال من كل صوب، فيبقى لك قصر اكهذا ويقتنى لك سيارات مثلهم^(١). وهنا يتكشف رأى الكاتب في معنى

(١) جلفدان هانم : ص ٢٧ .

جهد الطبقة التي ترى نفسها مضطربة ؛ إنها تكافح بفرديتها لتصير نربة مترفة « مثلهم » !! وهذا الإحساس المضطرب يجد ما يؤكده عند الكثرة من كتابنا .

على أن الرواية الرومانسية ، على نحو ما بينا في الفصل الثاني من القسم الثاني لن نخلو من لمسات واقعية ، ويمثل هذه النزعة في مرحلتنا محمد عبد الحليم عبد الله ، الذي قدم رواياته وقصصه على مدار عشرين عاما ، ولا نشك في أن هذا الكاتب قد تطور كثيرا بين البداية الرومانسية وموقفه الراجح الذي يمزج بين الواقعي والرومانسي . كانت محاولاته الأولى مفرقة في الذاتية والعاطفية واليأس والهروب ، على الأخص « لقيطة » و « بعد الغروب » ، ولكنه مبتدئاً من « شمس الخريف » قد اتخذ خطأ آخر مغايراً ، فيه تفاؤل وإيجابية غير مفروضة . كما اختلفت نوعية التجربة ، فلم تعد ذات مزع فردى واضح ، وإنما اكتسبت بعض معاني الشمول والعمومية . وقد كان عبد الحليم عبد الله في محاولاته الأولى يفرط في الاعتماد على شفافية لغته وعاطفيته التي توشك أن تدخلها في لغة الشعر ، ولكنه الآن أصبح يداعب اللغة العامية ، ولا يهتم بتراكميه اهتماماً يجعلها غاية في نفسها ، كأن شخصياته تدنت عن منازلها الرفيعة التي كانت تحول بيننا وبين التعاطف معها والإحساس الحار بها . وهو في أيامنا هذه يلتفت من جديد نحو نوع من التصوف الرمزي ، ويسدو أن هذه الظاهرة توشك أن تعم عدداً من كتابنا ، فهي تبرز بين حين وآخر عند نجيب محفوظ ويوسف إدريس ومصطفى محمود ، وربما كانت تعبيراً عن موقف من المجتمع والحياة ، وهذا التصوف على أي حال يحتاج إلى وقفة خاصة .

ويجب أن نذكر هنا « أبا حديد » الذي قدم عملاً رومانسياً خالصاً في « أزهار الشوك » يمكن أن يضاف إلى رواياته التاريخية ، وعملاً آخر أكثر

نضجاً مزج فيه بين الرومانسية والواقعية، وهو « أنا الشعب » فأبو حديد صنو
عبدالحليم عبد الله ، أو أساسه الفن .

وهذا القسم يرصد ويفرق بين أسلوبين من أساليب الرواية الواقعية : أولها:
الواقعية التسجيلية ؛ تلك التي تهتم بالرصد المباشر للتجربة ، وبالحركة المادية
المنظورة . والآخر : الواقعية التحليلية . وهذا التقسيم أحد تقسيمات يمكن أن
تقسم إليها الواقعية ، كأن تقسم إلى واقعية نقدية ، وواقعة اشتراكية . أو
الواقعية الساذجة والواقعية المذهبية .. الخ ؛ ولكننا آثرنا هذا التقسيم لاعتماده
على أساس فن ، فما يفرق حقا بين لكتاب ليس وجههم السياسى أو موقفهم
الاجتماعى أولا ، وإنما أسلوبهم الفن . والأمر أولا وأخيرا يقوم على التغليب
فالتسجيل لن يخلو من التحليل ، والعكس صحيح أيضا .

الفصل الأول

الواقعية التسجيلية

١ - معنى التسجيلية

ونريد بالتسجيلية تلك التي تتخذ من رصد الظواهر والظاهر في جانبها الحسى مجالاً لها ، ولا يعنى ذلك بالضرورة أنها تتجاهل الجوانب النفسية ولكنها تعطيها مرتبة ثانية أو ثالثة ، وإذا اتجهت إليها فإنها تجعل السبيل إلى إدراكها هو الحركة الحسية والمظهر الخارجى . وليس من حقنا أن نحكم على هذا الاتجاه قبل أن نتعرف عليه وعلى جهود الروائيين في حدوده ، وأن نضعه في مكانه من إطار الرواية الواقعية العربية ، والتطور الروائى العام فى أدبنا ، وأحسب أننا إذا استطعنا أن نفعل ذلك فإن الإلحاح على إصدار حكم يصبح غير ذى أهمية ، وربما كان من الواجب أن نفرق بين التسجيلية والفوتوغرافية ؛ فهذه الأخيرة تزعم أنها تنقل عن الحياة نقلاً مباشراً ، وأنها تنف عند الظاهر الحسى ، وقد تشاركها التسجيلية فى ذلك ، ولكنها تنمدها إلى محاولة جعله علامة على وجهة نظر خاصة ، وهذا بدوره يقتضى ضرورة وجود عنصر الاختيار فى النقل عن الحياة ، والنظر من خلال زاوية رؤية مؤيدة أو تعين على تقرير وجهة النظر هذه ، ومعنى استقطاب الجزء المؤيد وإبرازه ، استبعاد - وفى نفس الحركة - الجزء الذى لا يعين على ذلك ، وقد يكون هو الجزء الأكبر والأهم فى الحياة ذاتها ، ويؤكد ذلك أن روائيين آخرين يتجهون إلى هذا الجزء المستبعد

ليخرجوا لنا منه أعمالاً أخرى . فهذه الواقعية تقوم إذا على أصول فنية إيجابية ، وليست رأياً في الفن يحاول أن يطرح الأصول ويستسلم لعطاء الحياة كما تمليه الحياة . وقد يزعم بعض كتابه في أدبنا أنه يستلهم الحياة كما هي ، وأنه لا يفعل أكثر من نقل الواقع إلى الورق ، ولكننا حين نتأمل أثره الأدبي سنرى أنه يلتزم تقاليد واضحة ، ويحاول أن يفرض مقولته الخاصة ، وهو في ذلك يعارض زعمه بأنه مجرد أداة تستقبل لإملاء الحياة وتحوله إلى كلمات .

وقد تعرض ادوين موير في كتابه «بناء الرواية» للتسجيلية، باعتبارها قسماً من أقسام الرواية ، جعله في مقابل رواية الشخصية والرواية الدرامية .

وهو يقدم لها بما يهون - نوعاً ما - من شأنها ، حين يحرمها صفة العمق وإن أسبغ عليها صفة الصدق ، إذ تقوم الرواية التسجيلية في رأيه على الموازنة بين الزمان والمكان ، فهي - عنده - الرواية الزمكانية . ونحن في الحقيقة نفهم الحياة بطريقة أعمق عندما نراها في موقف يوجب عليه الزمان أو المكان أكثر مما نراها فيهما معاً على قدم المساواة ، وكما نراها عادة . وفي الحياة لحظات تبدو فيها وكأننا نرى جميع أفعالنا بأسبابها ونتائجها ، وتسلسلها عبر الزمان ، كل ذلك في لحظة واحدة ، وهناك لحظات أخرى نكون فيها على وعي بأن كل سلوكنا نعطى ، وأتينا نستجيب كما يستجيب الآخرون ، وأن مشاعرنا وسلوكنا كمشاعرهم وسلوكهم ، وتختلف هاتان التجربتان عن التجارب العادية بما فيها من حدة مركزة بادية واكتمال زائد . واللون الأول من اللحظات هو الغالب على الرواية الدرامية بينما يوجب اللون الثاني على رواية الشخصية ، وهما متمايزان تماماً لا يمكن أن ندركهما معاً في وقت واحد . لأنها لحظات أكل من لحظتنا الأخرى ؛ لأننا نرى فيها صورة ممتدة للحياة ، صورة كاملة ذات تصميم وذات

دلاله، سواء رأيناها في إطار الزمان ، أو إطار المكان ، ولكننا لن نراها أبداً على كلا الوجهين معا في وقت واحد . أما في ممارستنا للحياة العادية فإننا نرى الحياة بهذه الطريقة - أى دون رؤية كلية ممتدة ؛ ذلك لأن حقائق الزمان والمكان في الحياة اليومية مختلفة تماما ، وكل ما نعيشه فيها إنما هو تسلسل مستمر من التغير ، لأحداث تتبلور هنا وهناك تبلورا ذا مغزى ، ولكن دون أى تعميم . أما لحظة الرؤية الجمالية فإنها تتميز عن ذلك السيل ، فبدلاً من ذلك المنظر اللامع الذى يستمر الذى يأخذ العين فى آلاف الاتجاهات مرة واحدة ، دون أن يمسك فيها فى نقطة ثابتة ، بدلاً من ذلك ، يقدم إلينا المنظر صورة كاملة مفردة ، إذ يكون قد مر من خلال خيال ، ونفض عنه ما ليس ملائماً ، وتركزت دلالته تركزاً قوياً^(١).

و«موير» فى ذلك يردد الفكرة النقدية عن الاختيار فى الفن ، وأن الخاص هو طريق العام، بمعنى أن الأديب يستطيع أن يعطى صورة حياة كاملة من خلال اختياره لنماذج محددة بالزمان أو المكان أكثر مما يستطيع أن يفعل حين يحاول تقليد الحياة فى تدفقها - الذى يبدو عفواً لا يحده تصميم - بين تقاطعات مستمرة من الزمان والمكان معاً . ويحاول «موير» - متحمساً للرواية التى تغلب أحد المنصرين على الآخر - أن يسلب الرواية التسجيلية - التى حصرها فى توازن المنصرين - أحد عنصرىها، وبخاصة حين تكون رواية متفوقة شهد لها الاختبار الطويل بالقدرة على الاستمرار وأصالة الحس الفنى، وكأنه يريد أن يقول من طريق آخر: إن التسجيلية فى صورتها الكاملة ليست ممكنة تماماً، لأنها من ثم ليست فناً أصيلاً، فهو يقر مع النقاد الذين صنفوا «الحرب والسلام» فى إطار التسجيلية ، بأن الزمان

(١) بناء الرواية ص ٩١ ، ٩٢ .

والمكان على قدر حقيقى من التساوى ، ولكنه يعود ليخرجها من هذا الإطار الذى لا يرتضيه ، حين يفرق بين الامتداد المكاني والبعد الزماني بالقياس إلى الحدث : « إن حدثها في الحقيقة يقع في الزمان وفي الزمان وحده^(١) » بحجة أن الأماكن التي قدمها تولستوى في روايته ليست ثابتة أو جامدة ، ومن ثم فقد لحقها التغير الذي لحق بالشخصيات ، وبهذا أصبحت مجرد مظاهر للزمان .

وسنمضي مع « موير » في تحديد الخصائص الرواية التسجيلية بعد هذا التعانق أو التوازي بين الزمان والمكان ، فيذكر أن الزمان فيها ليس واضحا من خلال الشخصيات ، بل هو عام وعادى ، وسرعته لا تفرقها وحدة الحدث ، بل إنه على النقيض يجرى في انتظام رتيب خاص خارج عن الشخصيات غير متأثر بها ، فنمو الشخصيات ينحصر في نمو أعمارها ، والزمن لا يقاس بالأحداث الإنسانية منها تكن أهميتها ، واستمرار الموكب البشرى في « دورة الميلاد والنمو ، فالموت فالميلاد من جديد » هو هدفها الأصيل ، ونسيجها الأساسي لأنه نسيج الحياة ، وهذا الانقسام بين الشخصيات والزمان يؤدي بدوره إلى تخلخل الحكمة التي تعتمد على التسلسل الخارجى غير عابثة بقانون السببية أو التطور المنطقى .

وآخر ما يشير إليه من خصائص هذا النوع : اتسامه بالأخلاقية مضمونا^(٢) ، فلعلها ليست مصادفة أن تكون رواياته التي عرضها للتدليل على رأيه ذات مضامين أخلاقية عقيدية ، وتلك ضرورة ناتجة عن رؤية الحياة على مدى واسع من الزمن ، والتخلي نهائياً عن الاهتمام باللحظة الحاضرة ، فهذا يعنى أن كل شيء عرضة

(١) السابق ص ٩٣ .

(٢) السابق ص ١٠٣ — ١٩٤ .

للتغير والذبول ، ويصبح التراجيدى عاطفياً مسرفاً عندما يتراجع فى تيار التغير المنحصر، وان يكون العمل تراجيديا قط طالما يدرك الكاتب إلى درجة اليقين أنه سيتراجع ، وأن شيئاً آخر سيأخذ مكانه .

والذى يتأمل تقسيم «موير» لأنواع الروايات يلاحظ أنه يقيم الأقسام على أساس من الزمان والمكان ليس غير، فإذا امتد الزمان فهي رواية الشخصية ، وإذا انقصر فهي رواية الرحلة ، وإذا توقف فهي الدرامية ، وإذا تحرك بموازرة المكان فهي التسجيلية ، وهو بذلك يهون من قيمة الجوانب الفنية الأخرى ، وإن أشار إلى الأخلاقية كسمة من سمات الرواية التسجيلية فإنه يفعل بكلمات خاطئة ، وتجاهله لجانب المضمون فى تصنيف الروايات حرمة التفتن للملاحظة دقيقة ، وهي أن التسجيلية بالذات من بين أقسامه قد ارتبطت بالواقعية ارتباطاً حتمياً، ونحن لانفى أن توازى وتداخل الزمان والمكان يؤدي بالضرورة إلى موقف واقعي ، وإنما يؤدي إليه الامتداد الزمني الذي يفر في إطاره عدة حيوات ، فيدفع بالكاتب إلى هذه الرؤية الشاملة — نوعاً ما — للمصير الإنساني ، فيبدو له — على البعد — نسبياً وقاصراً ومحزناً ، مجهضاً لا يبلغ الكمال ، ولا يحقق الكمال فى شيء .

ومهما يكن من أمر فإن التسجيلية عندنا موقف وأسلوب قبل أن تكون قياساً كمياً للزمان والمكان، وقد نرى من خلال العرض والمناقشة لبعض روائيينا، وبعد طرح التعانق المفروض بين الزمان والمكان ، الذى سنقبله بغير إصرار عليه ، سنجد بقية الملامح المميزة متوفرة ، وهذا يدل على أن جوهر الرواية لا يرتبط بصورتها الزمكانية التى فرضها «موير» ، والموقف عندنا يتمثل فى حيادية النظرة إلى الشخصيات والمواقف والأحداث ، بمعنى رصدها كما حدثت أو يمكن أن تحدث ، دون أن يملى عليها الكاتب إضافات أو يمنعها دلالات لا تتحملها

بالضرورة . والأسلوب يتمثل في الاهتمام بالظاهر المحسوس دون محاولة للفحص وراء الدوافع أو ترصد للتأثير ، في حدود لغة بعيدة عن الشعرية قريبة من الاستعمال المألوف . وقد يحق لنا أن نستعير كلمات « فريزر » عن نقد « السيدة وولف » لقن أرنولد بنت ولان وصفه بعبارات قاسية ، إلا أنها لاحظت أن « بنت » يعبر في رواياته عن اهتمامه بالمظاهر الخارجية ، ونقص المشاعر الدالة على الحالة النفسية أو الروح أو دواخل النفس ، ومع ذلك فإن ملاحظاته ورصده الخارجي في دقته وصلادته هو الذي أعطى رواياته وزنها وصدقها^(١) . ويجب أن نضع القضية في إطار التغليب لا الإطلاق ، فسنجد عند هذا الفريق بعض السبعات الشعرية ، كما سيلازمها الموقف الأخلاقي والروحي ، وقد تنازعهم أنفسهم إلى التحليل ، ولكنهم سيظلون في مجالات الحس غالباً ، وإذا نزعوا إلى وجهة أخرى التمسوا مما يقع تحس الحس من حركة دليلاً عليها .

و « التسجيلية » - كما حددها مور - لا نجد لها عندنا في غير روايتي « السحار » وسنعرض لها ، ولكنها تضم عدداً أكبر حين يتسع مدلولها كما حددناه . بل سنتسع لكتاب قد لانوافق للوهلة الأولى على أنهم ممن يهتمون بالوصف والحركة فوق اهتمامهم بالتحليل . بل إن بعضهم قد بوغل في الرمز مثل « الحكيم » ولكن الدراسة المتأنية ستظهر أن الحكيم في نتاجه المبكر كان تسجيلياً بالمعنى الذي أردناه ، وأن التحليل كان تابعا ، وكان الرمز مفروضاً ، وهذا يبرر اتجاه الحكيم إلى المسرح ، الذي يهتم بالحركة ويتخذها دليلاً على ما تخفى النفس . إن « عودة الروح » برغم رمزياتها المفروضة ، فيها ملامح كاتب مسرحي لا تخفى في غلبة الحوار والاهتمام بالحركة الخارجية وتتابع المواقف . ولكن هذا حديث آخر قد يأتي مكانه .

و «التسجيلية» كأسلوب فني لصيقة بالواقعية ، وهي - وإن لم تردد كمصطلح ظاهرة في تلك المناقشات حول الواقعية التي عقدناها القسم الأول من هذه الدراسة . فما فرق به بعض النقاد بين الواقعية الانجليزية والواقعية الفرنسية أن الأولى تهتم بالمنظور أو تتجه إلى الخارج ، على حين يسلط الفرنسيون عيونهم على الباطن ، كما قيل عن فن تشيكوف وموباسان إن كلا منهما يترك الحياة تحكي نفسها ، وأكسد فلاسفة الفن على الوظيفة التكرارية للفن التي تهتم بالصورة المنظورة للواقع ، فهذا التكرار بمثابة الاحتفاظ بالواقع ، كما تحدث كوليف ولسون عن الواقع البديل ؛ فالأديب التسجيلي يعمل حواسه ويلتقط الحركة الحسية ويبرز خصائص البيئة لا كصانعة للشخصيات، وإنما كشخصية مستقلة تقوم بدورها الخاص في العمل الفني .

٢ - روايات وقضايا

ويمثل التسجيلية كأسلوب في الأداء الفني: روايات توفيق الحكيم : «عودة الروح وعصفور من الشرق ويوميات نائب في الأرياف» (١٩٣٢ - ١٩٣٨) و «شجرة البؤس» (١٩٤٤) لطف حسين ، وروايات عبد الحميد جودة السحار « في قافلة الزمان والشارع الجديد » (١٩٤٧ - ١٩٥٢)^(١) ، و « الأرض » لعبد الرحمن الشرفاوي (١٩٥١ - ١٩٥٤) و « السمائم » ليوسف السباعي (١٩٥٢) .

ويمتاز هذا الرعيل من كتاب الرواية العربية عن أصحاب الفتح الأول ،

(١) كما تدل قائمة المطبوعات التي نشرتها مكتبة مصر ، ولمكة في كتابه « القصة من خلال تجاربي الذاتية » يذكر أن الرواية الأولى صدرت قبل هذا التاريخ عامين: ص ٢٦ .

لأنه - فضلاً عن إفادته من تجاربهم ودعواتهم - قد نال من الثقافة المنظمة قدراً أكبر مما أتيح لسابقه ، وعاصر - بنتاجه الفني - مرحلة زمنية من عمر التطور الاجتماعي والسياسي اختلفت كثيراً في قضاياها المطروحة عن تلك القضايا التي شغلت جيل البواكير .

لم تعد قضية « المصرية والمصرية » مطروحة كشعار يثير الاجتهادات لتحقيقه ، فقد استقرورسخ بفضل لاشين وتيمور وحتى وغيرهم ، واختفت أيضاً آخر تأثيرات المقامة والحكاية الشعبية ليحل مكانها الشكل الفني القائم على التصميم الواعي - بدرجات متفاوتة - بمتطلبات التكنيك الروائي . ولكن السمة الواضحة التي تقف كالحلقة الفاصلة بين ملامح هذا الفريق وسابقتها تتمثل في قيام رواياته على أساس فكري لانصوري ، على الرغم من نزعتها التصويرية التسجيلية كأسلوب أداء . لم يعد مجرد تصوير النماذج الشعبية أو نثر الأسماء والملاحم الوطنية مغرباً للكاتب ، لأنه قد وجد الأرض مهيأة ، ولم تعد قضية مصر كوطن متميز تلح عليه إلحاحها لبان ثورة سنة ١٩١٩ وفي أعقابها ، ومن ثم أخذت القضايا التي قامت عليها هذه الروايات وجهة أخرى ، اجتماعية أو حضارية أو إنسانية عامة ، وهي بهذا تنضم إلى الاتجاه الذي أسسه طاهر لاشين في « حواء بلا آدم » من حيث الهدف الجاد المؤثر في الجماعة ^(١) .

وسنحاول أن نستقطب القضية الرئيسية التي تدور عليها كل رواية ، محافظين على التسلسل التاريخي ، لنرى عامل الذاتية والتطور في توليد وتشكيل أفكار هؤلاء الكتاب .

(١) رواية « طاهر لاشين » صدرت في حدود ما سميناه مرحلة الازدهار ، ولكن كاتبها باتسابه للمدرسة الحديثة قد هولج فنه ضمن إطارها .

وأول ما يثار حول روايات الحكيم أنها ذات صلة واضحة بحياته وتجاربه الذاتية ، حتى لم يكن اعتبارها ترجمة لحياته ^(١) ، والحكيم لا ينكر هذه الصلة كما لا يراها مفسدة لاستقلال الرواية واعتبارها عملاً قائماً بذاته لا مجرد ترجمة ، وهو يقرر أنه من الصعب حيال نتاج الفنان أن يفصل ما هو ذاتي عما هو موضوعي ، ويضرب مثلاً بروايات دستوريفسكي وديكنز « والواقع أن القصص أو صاحب العمل الفني الذي يصور فيه جانباً من حياة الناس والأشخاص ، لا يعطينا ترجمة ذاتية حقيقية حتى وإن تطابقت الوقائع والشخصيات والطباع مع ما نعرفه عنه وعن حوله ، وهو في نفس الوقت لا يعطينا عملاً منفصلاً عن ذاته تماماً ، بل يقدم عجيبة أو طبخة تمزج فيها وقائع حقيقية مع وقائع متخيلة مع مشاعر وتأملات صادقة ومفترضة ، وكل هذا يقلب تقليباً جيداً ويمزج مزجاً بارعاً ليصب في قالب نسبيته القصة أو الرواية أو غير ذلك من الأنواع الأدبية ، ولذلك لا أستطيع أن أسمى أى عمل فني ترجمة ذاتية إلا إذا كان مكتوباً بهذه النية ، ولهذا الغرض بالضبط ، أى أن يقول لنا المؤلف : هذه هي مذكري أو هذه هي حياتي ، ويكتبها بأسلوب السرد المباشر » ^(٢) ، وقد يعيننا على فهم مراد الحكيم قول الاستاذ لمريدته ، وهو يحاول انتزاع اعترافها بخيانتها لزوجها استناداً إلى ما ورد في السكراسة الحمراء ، واحتمائها بالادعاء بأن ما وصفته ليس إلا خيالاً : « إن الكاتب قد يتخيل الحوادث ويلفق الوقائع ، ولكن الشاعر والإحساسات لا تبتدع ولا تخلق ، فهي لا بد أن تنبع من الصدق القراح ، وتصدر عن نفس تشعر بها حقيقة ، وتنبعث عن قلب ينبض بها حية ، ومحسها فعلاً طبيعية كأنها جزء من كيانه الداخلي » ^(٣) . والاعتباس

(١) توفيق الحكيم : ص ١٥٩ ، وتطور الرواية العربية ص ٣٧٩ .

(٢) عشرة أدباء يتحدثون : ص ٣٣ والكلمات للحكيم رداً على سؤال .

(٣) الرباط للقدس ص ٢٣٨ .

الأول يقوم على مغالطة يؤكد بها الاقتباس الثاني من « الرباط المقدس »؛ فالحكيم يفرق بين ترجمة الحياة والرواية بأسلوب التعبير فقط ، وهل هو تقريرى ومباشر أو هو تصويرى وفنى ، ويرى من زاوية أخرى أن الكاتب يستطيع أن يخترع أو يخلق الحوادث والوقائع ، ولكن الإحساسات لا تصل إلى مستوى الصدق إلا إذا كانت صادقة فعلا ، وهو هنا يعنى الصدق بمعناه المباشر ، لا الصدق الفنى ؛ وهو القدرة على الحلول فى الموقف وإنتاج كل شخصية وتصوير كل حدث بما تفرضه طبيعته لا طبيعة المؤلف . كلا ... لا يكفى أن يصور تاريخ الحياة تصويراً فنياً ليصير رواية ، فالتصوير الفنى خطوة أولى وضرورية ، لكنها ليست الأخيرة ، فكاتب الرواية يقف بنفسه خارج الرواية وإن كان موجوداً بتاريخه فى داخلها ، لابد أن تتوفر له هذه الدرجة من الانفصال ، لما يترتب عليها من حيـدة العرض ، واقتصاد التعبير والعدالة فى تصوير الشخصيات ، ورؤية جوانب الحدث كلها ، ومزج ذلك كله فى نطاق من الموضوعية البعيدة عن الانفعال المفسد ، ولا نشك أن انفعال الكاتب إذا ما طغى عليه عند الإبداع يصير مفسداً ؛ لأنه سيضله ، فمن حيث يظنه تدفقاً وحرارة وصدقاً — وهو كذلك فعلا — سيكون إلى جانب هذا رؤية شخصية ، وموقفاً ذاتياً وتعبيراً وجدانياً تغلب عليه الغنائية ، ونؤكد رأينا هذا بنظرة سريعة إلى « عودة الروح » و « يوميات نائب فى الأرياف » وقد قدمت الأولى للقراء على أنها رواية وسميت الأخرى باسم « يوميات » وتواردت فصولها تحمل تواريخ الأيام ، وكلاهما مستمدة من حياة الحكيم ، ولكن « عودة الروح » أكثر اتصالاً بحياة مؤلفها رغم كونها من حيث الشكل أسلم بناء وأدق تصويراً ، أما « اليوميات » فإنها أدخلت فى باب الرواية مضموناً ، لهذه النزعة النقدية والحركة القلقة والحوار الجدلى.

لا الفكاهى - الذى يربط بين أفكارها ، وكذلك اتساع اللوحة فيها بدرجة تسمح بالزعم بأن النائب ليس بطلها وإنما راويها .

وكما اختلف فى قيمة اتصال روايات الحكيم بحياته ، كان الاختلاف فى قيمة « عودة الروح » . ومقال يحى حتى الذى نشر سنة ١٩٣٤ يدل على ذلك^(١) - فهناك من يرى أن هذه الرواية لم تشترك اشتراكاً فعلياً فى ثورة ١٩١٩ ، ولكنها عبرت عن مرحلة حاسمة من مراحل نمو القوم^(٢) ، على حين يراها الدكتور عبد القادر القط تمجد النضال فى سبيل الحياة الكريمة ، وتدعو إلى التفاؤل والإيمان بالمستقبل^(٣) ، ومن المحتمل أن يكون اختلاف النظر إليها راجعاً إلى اختلاف مكان النظر فيها ؛ فالفريق الأول قد ركز اهتمامه على حوادث الأيام الأخيرة منها ، فلم يجد من هؤلاء الفتية المحققين فى الحب إلا إخفاقاً آخر فى الثورة من أجل كرامة وطنهم ، وله الحق فى ذلك ، فما نكاد نراهم يخرجون فى التظاهرات حتى يقبض عليهم ، وتبذل وساطات للعفو عنهم ، أما الدكتور القط فإنه أعطى كل حدث فى ذاته قيمته الخاصة ، من هنا لمح العصامية والإيثار والتفاؤل والإيمان بالمستقبل فى نفوس هؤلاء الفتية برغم جهدهم المتواضع فى أحداث الثورة . ويعبر يحيى حتى عن الموقفين تعبيراً ذكياً بقوله : « ليس فى القصة توازن بين الظاهر والباطن ؛ فالباطن عظيم منه العنوان والاقتراس ، ومحوطه من اليمين سلالة من الآلهة ومن اليسار كتاب الموتى وأسراره . كل هذا فى صفتين ، والظاهر وقائع صبيانية فيها الكثير من التصنع ، وبكاد

(١) انظر : خطوات فى النقد ص ٩٣ .

(٢) فى الثقافة المصرية : ص ٢٣ .

(٣) فى الأدب المصرى المعاصر : ص ٧٥ .

عقدها في بعض الأحيان أن ينفرد لمبالغته في الطول^(١) . فمن أدائها وقف عند الظاهر — وربما لأكثر من سبب — ومن مجدداً نظر إلى الباطن ، ووضع هذه الوقائع الصبغانية في إطار من الصفحتين الأوليين فمنحهما مغزى جديداً ، وهو مصدر هذا التفاؤل وهذا الإيمان بالمستقبل .

«وعودة الروح» بعبائها المباشر مجرد حكاية تنطوي على كثير من السذاجة ، مصدرها هذه الشخصيات الشعبية البسيطة ، التي تنحصر في امرأة عانس وفتاة جميلة عصرية الروح وبعض المعجبين بها من جيرانها ، قوامهم طالبان ومدرس وخادم وضابط متقاعد وتاجر متبطل ، فالفتاة سنية ابنة ضابط مصري طبيب عمل في السودان أنجبها على كبر ، لا بد أن يدفعها حب الاستطلاع إلى اكتشاف جيرانها من الفتيان ، وهي إذ ترتبط بالمرأة الوحيدة المقيمة معهم «زنوبة» بشيء من الصداقة ، تجعلها سداً لاكتشافهم ، لكن كل من يراها من هذا الشعب لا يلبث أن يقع في حبها ، وهي بهم غير عابثة - دون أن تبدي لهم ذلك — وبخاصة حين تتعلق بشاب آخر أقرب إلى ذوقها وإرضائها — جالاوثرورة — وإن كان متبطلاً ، فتدفعه دفعاً إلى الاهتمام بعمله ، وتزوجه . وحين يستولي اليأس من الحب على هذا الشعب يأتيه الحل ، من خارج نفسه ، وبغير مقدمات ، من انفجار الثورة بنفي سمد زغلول ، فيفرق هذا الشعب أحزانه الشخصية في الاشتراك في الثورة ، يطلب عن حبه المزاء .

والحكيم في هذه الرواية لا يكتفي بمجرد خلق الحياة — مع أن فيه الكفاية من الفن كما يقول — حين وضع ذلك في إطار خاص رمزي ، نرى — كما رأى غيرنا — أنه فرض عليها ، إذ تعجز بطبيعتها عن تبرير هذا التفسير ،

(١) خطوات في النقد : ص ١٠١ .

فالحكيم يجعل هذه المجموعة من الفتيان رمزاً للشعب المصرى فى تاريخه المتراحم، فمن يطلع على حياة هؤلاء الفتيان قبل الثورة، ويراهم فى عبثهم الساذج، وفطرتهم البسيطة وحياتهم الرتيبة المرحية المستسلمة، ما كان يظن أنهم — فى أعماقهم — يدخرون كل هذه الطاقة وكل هذا الشعور بالعزة والقيمة الإنسانية، إلى غير ذلك مما أناحت له حوادث الثورة فرصة للظهور. وكذلك شعب مصر الطيب الآمن المؤثر للسلام دائماً، قد تظن به ظنون الغفلة والاستسلام والضعف، لكنه ينطوى على قوى مذكورة لا تقهر، هو نفسه لا يفتن إليها، لأنها ليست فكرة فى عقله، وإنما ترسخ كمقيدة فى قلبه، فهو لا يعلم... أنه يعلم، لكن هذا لا يغير من الواقع شيئاً... فحين يحز به أمر تطفو تجارب آلاف من السنين افطوى قلبه على حضارتها ومعارفها لتقول كلمة النهاية.

وليس من حق مؤرخ الأدب أو ناقد أن يرفض معنى رمزياً أرادته الكاتب، وتبقى مشروعية المناقشة محصورة فى مدى توفيق الكاتب فى استعمال هذه الرموز وتحريكها، وخلق القدرة فيها على الإشعاع أو الإيحاء بالمعنى المراد، وقد كانت هذه النقطة الأخيرة محل اهتمام النقاد، سبق منهم مقارنة يحى حتى بين ظاهر الرواية وباطنها، وقوله بانعدام التناسب بين الظاهر والباطن. ويلاحظ الدكتور الراعى — بحق — أن المعنى الرمزي لم يبسط جناحيه على الرواية من بدايتها إلى نهايتها، حتى ليظن القارئ أنه لم يطرأ للحكيم إلا حين بدأ يكتب الجزء الثانى من الرواية، ثم تمسك به فأعاد النظر على ضوءه فى الجزء الأول، فكان هذا الموقف السريع بين محسن وسنية، حين أذكره مرآها صورة إيزيس التى طالما حلم بها وهو يستمع إلى دروس التاريخ. ويرى هذا الناقد أن ذلك هو التفسير الوحيد لما هو واضح من عمق مجرى المحاولة الرمزية وامتداده فى الجزء

الثاني ، وضحالة هذا المجرى وقصره المفرط في الجزء الأول . وهناك سبب آخر إلى جوار هذا ، وهو أن رمزي إيزيس وأوزوريس قد اختيرا اختياراً بسميه النقد الأدبي تعسفياً ، ويعنى النقد بهذا أن الصلة بين معنى الرمز والشخص لذي يمثله في عالم الواقع غير قوية أو غير موجودة أصلاً ، وهذا ينطبق على كل من سنية وسعد زغلول ؛ فالصلة بين ما تفعله سنية وما تفعله إيزيس غير واضحة إلى حد أنه من الممكن القول بأنها غير موجودة ... أما في حالة سعد زغلول فإن اختيار رمز أوزوريس وصفاً فنياً لما يقوم به من أفعال يعتبر اختياراً أكثر توفيقاً من سابقه^(١) . وكما أوضح الناقد فإن سنية لم تكن تهدف إلى توحيد عشاقها الثلاثة للعمل من أجل مصر ، أما سعد زغلول فإنه يستمد توفيقه النسبي من هذا التمهيد الطويل الذي أعد المسرح لظهوره من حديث عن روح مصر الخالدة ، وعن تجدد صحوتها ، وانتظار أهل القرى للزعيم المرتقب ، ثم لأن سعداً لم يظهر بشخصه في الرواية ، ناكذب بذلك صفتي التجريد والبعد اللازمتين لكل رمز حتى يتمتع ببعض أسباب قدرته على الإقناع ، ثم إن ذلك سجنه هذا التناقض (لم تسلم منه سنية) بين معنى الرمز ومعنى الكائن البشري الذي يمثله الرمز^(٢) . والحق أن هذا (القصد) غير موجود عند سنية ، فهي تقدم لنا كفتاة تملكها روح العبث البري لا أكثر ، فادفعت إليه جيرانها الثلاثة من إغراق أحزانهم الشخصية في حزن وطنهم الأم من أجل رمز الصحوة (أوزوريس أو سعد زغلول) جاء بغير قصد منها ، وإن سبقه بعض التمهيد يظهر كأمشاج متفرقة في الجزء الأول ، كسخرية مبروك من الإنجليز ورغبتهم في اللحم البارد ، ولكن

(١) دراسات في الرواية المصرية : ص ١٢٤ - ١٢٦ .

(٢) السابق ص ١٢٧

حين شهد محسن موقف القطار وما دار فيه من نقاش حول خصائص الأمة المصرية في مقابل الروح الأوربي النفعي ، ثم استراق المؤلف السمع على الحوار الدائر بين مهندس الري الإنجليزي ومفتش الآثار الفرنسي ، يبدو ذلك كتمهيد محدود جداً لتقبل مشاركة الفتيان الثلاثة في الثورة ، ولكن سنية لم تكن تريد بقصد أن يسلكوا هذا المسلك وإن كانت هي علقه ، والقصد الوحيد الذي أرادته هو إنهاضها مصطفى ونقله من مرحلة الضياع إلى الاهتمام بنفسه وعمله ، ولو اعتبرنا هذا الجانب هو ما أريد من المقابلة أو الربط بينها وبين إيزيس فسيحاصرنا إخفاق آخر من جانب مصطفى الذي لا يمثل إلا نفسه ، إنه ليس من الشعب ، بل هو في فترات متباعدة ليس من عصره ، وهو بنعمته هذه لا يتحمل ثقل هذه القضية المطروحة .

والذي لم يلتفت إليه الدارسون هو الوجه الآخر للرمز ، فجهد إيزيس في تجميع أوصال أوزوريس ليس إلا رمزاً لوحدة للشعب واستمرار نضاله من أجل سيادة الخير وهزيمة الشر ، وقد توحد (شعب) شارع سلامة في محبة سعد والغضب من أجل مصر ، ولكن ما مدى تمثيل هذا الشعب الصغير للشعب الكبير ؟ وهل يصلح محسن بأحلامه للراقة المهمة ، وعبد بهميته المحمومة ، وسليم بحميته الغالبة ، هل يصلحون حقاً لتمثيل روح الشعب المصري ؟ أليس الوقوف عندهم وتجاهل بقية الشعب — حنفى وزنوبة ومبروك — يهز الرمز أكثر ؟ يبدو أن الحكيم لم يرد من الرمز إلا معناه التجريدي العام ، دون إصرار على المطابقة أو التنظير في الجزئيات ، فإذا كانت إيزيس سبباً في توحد مصر فكذلك كانت سنية ، وإذا كانت مصر توحدت في الألم ولنصرة الخير فكذلك هذا الشعب الصغير ، وإذا كان شعب مصر

القديم قد ثار من أجل إبعاد أوزوريس ، فشعب مصر الجديد قد ثار من أجل نفى سعد زغلول . هذا هو الاعتذار الممكن لاستعمال الرمز على هذا النحو بحيث يظل بعيداً عن مرحلة (الخلل الفنى) الذى راق لبعض الدارسين أن يشير إليه ، وأن ينسبه إلى خضوع الحكيم لأفكار سابقة وفرض هذه الأفكار على الواقع^(١) ، وهو ما يناقض دعوى أخرى - سبقت - تزعم أن الرمز يبدو وكأنه لم يطرأ للكاتب إلا فى الجزء الثانى من الرواية ، ولو أن الحكيم بدأ من فكرة لأمكن أن يحكم التطابق بين الرمز والواقع .

ونحن بدورنا نرجع ما لوحظ من ضعالة الرمز فى الجزء الأول وعمقه فى الجزء الثانى ، لالهذا المعنى ، ولكن لأن شخصيات الرواية ، وقبل القطيعة والجفاء لم تكن بطبيعة تكوينها تصلح لأن تكون رموزاً ، ولعل الحكيم قد دفع بهم إلى هذا الجو الحامل المرح عن عمد ، ليظهر لنا وبتأكيد وتركيز كيف صهرهم الألم نخلقهم من جديد ، وأحل فيهم روح الأجداد ، وبهذا يبدو استعمال الرمز على مستوييه - الضعالة ثم الوضوح - فى خدمة المعنى العام لهذه الرواية .

وفى الدفاع عن شعب مصر ، وروحه الخيرة ، وإيمانه بالسلام والعمل كعقيدة ، حاول الحكيم أن يستكمل مستندات الدفاع والمناظرة على الرغم من أنه لم يكن قد صار نائباً أو محققاً بعد ، فإذا كان فى أكثر من مائتى صفحة قد أرانا الأعماق المصرية ببساطتها وإيمانها القدرى ونزوعها إلى القسامى ، ثم عرج فى ريف دمنهور - فجعل المحصول معبوداً وكذلك رمز (بيراد) الشاى وقد تجمع من حوله الفلاحون ، فأجمل الشخصية المصرية فى العمل والإيمان ؛ فإنه

(١) الدكتور على الراعى فى كتابه السابق ص ١٠٢ - ١٠٤ . وقد سبق إسماعيل أدم بهذه الملاحظة كما أشرنا سابقاً .

قد أرانا — لنقوم بالمقارنة أو ليقوم بها هو — صفحة من الشخصية التركية —
ممثلة في أمه — باستغلالها على المصريين لمجرد مصريتهم ، إذ تستجدي كلمة ثناء
من ضيوف زوجها الأجانب ، وتعبد المظهرية وتستعذب الظلم ، وأرانا صفحة
أخرى ، بل صفحتين من أوربا في حديث القطار ، ثم بين مفقش الآثار الفرنسى
ومهندس الرى الإنجليزى : وأرانا صفحة من البدو وغدرهم وصلفهم وكراهيتهم
للعمل الخلاق ، ولا يكتفى الحكيم بتلك المواقف الدالة وإنما ينص صراحة — على
لسان الأثرى الفرنسى — أن تجربة آلاف السنين ينطوى عليها قلب هذا الشعب ،
وهى وحدها تعليل الطفرة فى التاريخ المصرى ، وهى التى تسعفه فى المآزق ، أما
ما يسوء من أخلاق المصريين فإنه وافد عليهم ، غير أصيل فيهم ، هو عن الأمم
الأخرى الوافدة ، كالبدو أو الأتراك ، وقد استهدف الحوار بين الفرنسى
والإنجليزى لكثير من الانتقاص ، إذ كيف يدافع الكاتب عن وطنه بلسان
أجنبي ؟ فضلا عن أن هذا الأجنبي قد أساء الاحتجاج حين جعل كل ما يسوء
من مظاهر حياة الفلاح علامة على نظرة نقية وروح قوية حكيمة موروثية . والحق
أن الحكيم لم يدافع بلسان أجنبى ، لكنه استكمل الدفاع ، وأحب أن يقول :
الفضل ما شهدت به الأعداء . فضلا عن أن الفرنسى فى مصر لم يكن ينظر إليه كمدو
فى تلك الفترة ، وقد أحسن اختياره كرجل آثار ينقب عن الماضى ويرى انعكاساته
على الحاضر ، وأحسن مرة أخرى فى اختيار الإنجليزى كمهندس رى ، فقد أراد
الإنجليز مصر مزرعة ، ولهذا ردد الكاتب بلسان الفرنسى : ما أعجبه
شعباً صناعياً غداً ! ! ! إنه حلم الكاتب . ولو نظرنا الى ظروف تأليف
الرواية وقد كتبها فى فرنسا ، ثم نوعية الشخصيات وهى على مستوى ضالة
الأب أو الزوجة التركية ، واندفاع الشيخ حسن فى تقييح البدو فإننا سنرى
أن الدفاع على لسان أجنبى أمر مقبول فى مثل تلك الظروف .

وفى «عصفور من الشرق» نجد الأجنبي ما زال يدافع عن حضارة القلب، وهو هنا إيفان العامل الروسى الهارب من سيطرة الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى، ودفاعه ليس عن المصرية، وإنما عن الروح الشرقى أو روح الشرق مهد الديانات والنبوات. وليس اختيار شخص خبر الحياة الأوربية لمهاجرتها، وإبراز محاسن أو مناحى القوة فى الحضارات السابقة ما يمثل العرق الوحيد الممتد من «عودة الروح» إلى «عصفور من الشرق» فهنا أيضاً يظهر محسن باسمه وخصائص نفسه، من التردد واستمراء العزلة والنزوع إلى التأمل والنظر إلى المرأة بكثير من القدسية، وإسباغ لون من الجلال على عاطفة الحب، فضلاً عن أننا ما نكاد نفتتح الرواية حتى نجد نصبا تذكاريا فى سطر توسط صفحة يهذى «إلى حاميتى الطاهرة السيدة زينب» فنحن ما نزال إذا مع فتى (شارع سلامة) الذى كان كلما دهمه كرب هتف: «يا سيدة زينب» واستمرار هذا التيار وتضخمه - إذ بين الروايين نحو عشرة أعوام - يدل قطعاً على تأصل ذلك الجانب الروحى الغامض فى نفس الحكيم، وتأصل نزعتة التأملية تبعاً لذلك.

أما محسن نفسه فقد تغير موقفه العقلى لدرجة كبيرة، إذ نجده بضيق بروحانية الشرق، ويتمنى أن يكف هذا الشرق عن أحلامه وأوهامه، ولكن موقفه النفسى يكشف عن كثير من التناقض. على حين أننا نجد الامتداد العقلى أو الفكرى فى عمل روائى آخر، ولهذا قدمنا الحديث عن العصفور أمام اليوميات برغم سبق الأخيرة عاماً فى الظهور. أما النتيجة المترتبة على ذلك فهى تتمثل فى هذه الازدواجية التى تحاول أن تكون رمزا، فعلى الرغم من أن المشكلة العاطفية واضحة فى «عودة الروح» فإنها - فى إحساس المؤلف، وقد نواقمه بتحفظ - ليست الأساس، فهى - إذا نظرنا إليها فى إطار من وحدة

العمل الروائي — ليست إلا وجها من أوجه الصدام بين تصورين مختلفين تجاه شيء واحد ، وهذا الحوار بين جرمين — زوج صديقه أندريه — ومحسن ، وقد أعينته الحيل في استلفات عاملة شباك التذاكر . تقول : « لاسبب عندي لفشل محسن غير أنه خيالي أكثر مما ينبغي ، والمرأة لا تقتنص بالخيال بل بالحقيقة » ، فلم يعترض محسن وقال في إذعان : وأين هي الحقيقة ؟ امنحاني هذه الحقيقة التي أكسب بها عطف المرأة . فقالت جرمين : أنريد أن تعلم أين تجد هذه الحقيقة ؟ — نعم أخبريني أين هي ؟ وأنا لا أنسى لك أبدا هذا الجليل . — إنها تشتري بالثمن ؟ — كم الثمن ؟ كل حياتي فيما أعتقد !! — بل عشرون فرنكا فقط — أتمزحين ؟ — بل أقول جدًا ، عشرون فرنكا فقط تشتري بها من حانوت شارع هوسمان زجاجة عطر هوبيجان صغيرة ، وتقدمها إلى صاحبك في الصباح ، هذه هي كل الحقيقة^(١) . ولكن هل قبل الحكيم حقيقة المرأة كما تبدو من وجهة نظر امرأة أخرى ؟ كلا . . . ، فقد راح يتحدث بتصوف عن تلك التي يمر الناس تحت شباكها ، ويبالغ في سموها ، وما يعاني من عذاب وعجز حيالها ، حتى تقول جرمين متعجبة : أهذه المرأة في باريس أم في كتاب ألف ليلة وليلة ؟ وتلك هي المشكلة الأساسية ، مشكلة العصفور — وفي الاسم مغزى — القادم من شرق ألف ليلة ، شرق الخرافة والغمييات والسلبية ، شرق العاطفة التي تملط بين القسامي والذل ، حين يعيش في باريس ثلاثينيات هذا القرن وقد غزاها الفكر الاشتراكي ، ووجد من تاريخها الثوري أرضا صلبة ما تزال قرعتها تزعج أحلام الشرق عن باريس المرأة والأضواء والأحلام ، وهذا هو مصدر التمزق في نفس محسن ، إذ أنه يريد أن يعيش بفكرته عن (باريس) ، لا أن

يعيش (باريس) كما هي في حينها برغم محاولات استلهاهم واقعه .
وينمو هذا الموقف المضطرب بين الواقعي والتخيل ليغمر رؤيته الحضارية
وحكمه الأخلاقي على المحاولة الاشتراكية ؛ فهو لا يروقه الأمريكيون كما لا يستهويه
صناع التجربة الاشتراكية ، فكلاهما يماذى الروح بفكره المادى . وهذا الجانب
يتجلى بوضوح فى موقف محسن من صديقيه : الفرنسى أندريه والروسى إيفان ، فإنه
يتخذ من حديثهما موقف التردد — لا الشك — فهو يردد كلمات أندريه على
حين يميل إلى تصديق إيفان ، فيعيش قصة حب رومانسية ، وينكر على الشرق
رومانسيته . . . ويبلغ الصراع الداخلى أقصاه تجاه قضية البناء الاجتماعى ومفهوم
العلاقة بين البشر ، فمحسن — نظريا — يقرأ جمهورية أفلاطون ، وعندما يطلأ
عتبة أوبرا باريس ويرى مدى الترف السابح على جدرانها وما بين الجدران
من بشر ، يحلم بجمهوريات الفلاسفة والشعراء ، ويعرف للعدالة قيمتها فى خلق
إنسان مبرا من العيوب بعيد عن النقص ، ويحمل على الأمريكيين حملة شعواء ،
وقد نزلوا باريس — المنهارة اقتصاديا — بترائهم وجهالتهم ، وهو ما يزال
— كما كان من قبل فى « عودة الروح » — يشعر بالاطمئنان بعيدا عن مظاهر
الترف بين العمال أشباه الفلاحين^(١) .

القضية الرئيسية التى واجهها عصفور الشرق فى باريس تقوم على الصدام
بين الواقعي والتخيل ، وإن أخذت فى البداية صورة مشكلة عاطفية عابرة ،
فإنها تركزت فى النهاية حول قيمة الواقع ، ومدى ما فى الماركسية من نزعة
إنسانية ، وما تؤدى إليه من فقر روحى هو ضد الإنسان الذى صار محروما من
اخيال والوهم . وأغلب الظن أن هذا الموقف الرافض كان موقوتا طارئا على

(١) السابق: ص ٢٣

الحكيم في ظروف اهتمامه بالرمز والفكر المثالي ، ونعلقه الصوفي بما وراء الواقع ، مع التأثير بالحرب العالمية وما قلبت من موازين ، وتلك دوافعه في ظننا - للتسليم بمغالطات إيفان الذي يرى أن المساواة لا يمكن أن تقوم على هذه الأرض ، وهو هنا يسقط في خطأين شاركه الكاتب فيهما ؛ إذ بني حكمه على استقراء الماضي فقط ، ومع هذا فإن مجرد استقراء الماضي يشير إلى إمكانية وجود العدالة والمساواة ، بدليل ضيق الفوارق الطبقيّة - على كل أرض - مع مضي الزمن ، وكأن هذا هو بالحتم منطق التطور الإنساني ، والخطأ الثاني أنه لم يفرق بين عدم إمكانية قيام المساواة وعدالة هذا الحق وأنه قين بأن يثار من أجله ، وأيضاً فإنه من المجازفة القول بخلو الماركسية من النزعة الإنسانية ، إنها في عمقها لا تخلو من المثالية ، كما أنها تستمد غناها الروحي من حرصها على مداواة اغتراب الإنسان عن نفسه ، وعن عالمه ، وعن إخوانه من البشر بما يحيط به نفسه من موانع الامتياز .

وأخيراً فإننا نزعم أن حضور « الحكيم » في هذه الرواية هو المشكلة الأساسية فيها ، فإنه انحاز ولم يكن موضوعياً في تناول قضية من أخطر قضايا عصره ، بل إنها على المدى الطويل من أخطر قضايا الإنسان ، ولهذا سيظل أكثر النقاد ينظرون إلى هذه الرواية على أنها مجرد صفحة من حياة الكاتب في باريس ، ويعبرون بسرعة فوق القضية الخطيرة التي عرضها بغير حياد ، ويختتمها بتحسر على الشرق القديم ، الذي أصبح - وهذا يدعو إلى الأسف من وجهة نظره - يقلد أوروبا ويتعلق بالواقع ، وينادي بالعدالة على هذه الأرض . ولو أن الحكيم بدأ من الواقع الاجتماعي في مصر (ممثلة للشرق) ولم يبدأ من نفسه لمنحنا عملاً روائياً بناءً ومتطوراً ، لكنه كان ضائق الصدر بهذا الواقع ،

وكان ما يزال يشعر ، كما عبر في روايته هذه ، بحب وتقدير لأولئك الذين لا تطيب لهم السكنى إلا داخل أنفسهم ، ولذا ما يكاد يخرج من قوقعه نفسه حتى يقع بصره على ما يسوؤه . لكن كيف عرض تلك القضية ، قضية ما يسوء في الحياة الواقعية ؟ تلك هي بعينها مشكلة «اليوميات» .

والحكيم حاضر في «يوميات نائب في الأرياف» أيضاً بأكثر من صورة . وحضوره سافراً يبدو في هذا التصدير الذى وضعه في الصفحة الأولى ينمى حياته الضائعة ، ثم فى إسناد الدور الرئيسى إلى نائب فى الأرياف ، ورسم البيئة الزمانية والمكانية فى حدود الأقاليم التى عمل فيها نائباً ، وهى ريف محافظتى الغربية وكفر الشيخ . وهناك رابطة واضحة من الموافقة والتضاد بين «اليوميات» و «عودة الروح» و «عصفور من الشرق» ؛ فهو يعود إلى بعض آرائه فى هاتين الروايتين ولكن لفته هنا ، وكذا أحكامه ، أكثر اعتدالاً وأقل انفعالاً ، بما يناسب الكاتب المحرب الذى تمرس بالفن . لقد شغلته «المصرية» فى «عودة الروح» وأقام لها بناء من الشموخ المتسامى فى مقابل المادية الأوربية ، والمهجمية البدوية ، والعنجهية التركية ، وجعل الأصالة والحضارة من مكونات القلب المصرى العامر بقوة مذكورة ، غير مرئية ، وغير محدودة ، لا ينقصها إلا أن يكشف عنها أو توضع على محك التجربة ، ولكنه حين يعود إلى نقل هذه المقارنات عرضاً فى الحكمة يجعل البدوى يزاوِل القتل بالأجر ، على حين يكتفى الفلاح بدفع هذا الأجر ولا يزاوِل القتل بيده : «إن الفلاح المصرى يابجاً كثيراً إلى محترف يقتل له ، كما كان بعض ملوكنا الأقدمين يلجأون إلى الجنود المرتزقة . أهو نقص خلقى فى الفلاح يضاف إلى أمراضه الجثمانية والفكرية والاجتماعية الكثيرة ، أم أنها قلة مقدرة وضعف ثقة بالنفس منشؤها اشتغاله بأعمال العبيد من قديم فى الأرض

والزراعة، وترك الفروسية والجندي للغيرين، وأقربهم بناء عهدا الأعراب والأتراك؟ إن الملاحظ على أشهر معترفي القتل في الأرياف أنهم من دم أجنبي . أم أن الفلاح يحب السلام ويأنف أن يزاول سفك الدماء بيده التي تبذر ويخرج منها الخير ؟ لست أدري ^(١) .

فصورة الفلاح هنا تختلف كثيراً عن صورته من خلال الحوار بين مهندس الري الإنجليزي وعالم الآثار الفرنسي في « عودة الروح » ، بل إن هذا الاختلاف في الموقف ينسحب على رؤيته للتاريخ ، إنه ليس تاريخ « إيزيس » والتوحد في الألم فحسب ، إنه أيضا تاريخ ملوك يظلمون الشعب ويحكمونه بالمرتزة ، مما كان سبباً في — لانتيجة عن — تلك الأمراض الجذامية والفكرية التي استوطنت الريف المصري . وتأتي المواقفة من خلال النظر العام إلى هدفه من اليوميات ؛ فالكاتب في إعلائه للشخصية المصرية يتمسكه بحق غاضب على ما يسود مجتمعا من انحرافات ومظالم ، تلك المظالم التي تلمس بريقها وتمحن جوهرها تحت إلحاح الحاجات الوقتية ، ومن ثم كان رأيه أن يكشف عن معائب البيئة ليصل إلى الإنصاف . وفي صدر اليوميات يتساءل : « لماذا أدون حياتي في يوميات ؟ ألا إنها حياة هنيئة ؟ كلا . إن صاحب الحياة الهنيئة لا يدونها ، إنما يحياها... » وهذه العبارة الأخيرة قالتها له « سوزي » عاملة شباك التذاكر ، حين رضيت — إلى حين — صداقة العصفور القادم من الشرق . على أن الرابطة بين العاملين لا تقف عند تلك الكلمة العابرة ، وإنما تنسحب من موقف الخالفة على المغزى العام ، ففي « عصفور من الشرق » ينحاز الكاتب إلى الحضارة الأوروبية العملية المادية ويضيق بأحلام الشرق وخرافاته . ولكنه في « اليوميات » ، وأقدامه

(١) يوميات نائب في الأرياف: ص ١٢٧ .

مفروسة في البيئة، يرى ما في الأخذ ببعض نظم الغرب من تعسف وظلم، ويعارضها معارضة صريحة حين تجافي البيئة وتنحط قدراتها. حقاً إنه وقف عند القانون الفرنسي، لكن مبرر هذا الوقوف مستمد من طبيعة اليوميات ذاتها، ويكاد يكون الصدام مع القانون، وعجز الفلاحين عن فهمه، وبعده عن مثلهم الاجتماعية وخصائصهم النفسية الموروثة، المشكلة المستمرة في هذه اليوميات.

وإذا كان الحكيم يلح على إظهار الفساد الإداري فإنه يجعله سبيلاً إلى إبراز أزمة الديمقراطية في مصر، فهذا الفساد نتيجة للوسيلة التي يتم بها اختيار الموظفين، وللمهام التي يطالبون بها، وهي — غالباً — خارج حدود الوظيفة بل ضد هذه الوظيفة وما تحتها، ولعل الموظف الذي يدفع إلى مخالفة القانون من رؤسائه يجد لنفسه الحق في مخالفته من أجل نفسه أيضاً، وإذا كانت تحكمه التقارير السرية (ص ١٣١) فإن من حقه أن يهدر الحق في سبيل المظهر العام للعمل، وأن يجعل مصلحة الحكومة كجهاز حاكم فوق المصالح الدائمة للحكومة أو للناس، مادام النقل إلى الصعيد يعتبر سيفاً مصلتاً على رقاب المناوئين. وكذلك يبرز الحكيم التعارض بين 'مصالح الجماهير في الريف والقوانين التي يحكمون بها، ولكنه لا يفعل ذلك لينادي بإسقاط هذه القوانين وإسلام الناس إلى الفوضى، وإنما ليظهر ما يزرع تحت ريف من أثقال الفقر والحرمان الذي يشكل طباعه، فيفسد نقاءه وعلاقاته الطيبة القليدية. والقانون يبدو لأهل الريف كسلطة غاشمة متعكمة غير مفهومة، وهو كذلك حين يجدونه في حالة تعارض مع مصالحهم، وتجاهل مطلق لإمكانات حياتهم، ومن هنا تطل مأساة التخلف العقلي والحرمان الاجتماعي وبلادة الطبع كأقصى ما تكون. والتعارض بين القانون ومصالح الناس لا يقوله هؤلاء الناس وحدهم، وإنما يقوله المؤلف

صراحة ، كما بقوله حامى القانون نفسه ، فحين حكم القاضى بالفراغة لأن المتهم غسل ملابسه فى التربة ، يسأله المتهم « وأغسلها فىن ؟ فتردد القاضى وتفكر ولم يستطع جوابا ، ذلك أنه يعرف أن هؤلاء المساكين لا يملكون فى تلك القرى أحواضا يصب فيها الماء المقطر الصافى من الأنابيب ، فهم قد تركوا طول حياتهم يعيشون كالسائمة ، ومع ذلك يطلب إليهم أن يخضعوا إلى قانون قد استورد من الخارج على أحدث طراز . والنفت القاضى إلى وقال : النيابة . . . — النيابة ليس من شأنها أن تبحث أين يفصل هذا الرجل ملابسه ، ولكن ما يعنىها هو تطبيق القانون ^(١) » .

ولكن المأساة الحقيقية فى موقف القانون من الالتزام ، وهو دائما من طرف واحد يجعل الغنم كله للحاكم ، والفرم كله على المحكوم ، ليست لديه ضمانات تحميه من العوز والذل ومصادرة الحرية . يقول سارق كوز الذرة : « القانون باجنب البيك على عينا وراسنا ، لكن برده القانون عنده نظر ويعرف إنى لحم ودم ومطلوب لى أكل ^(٢) » .

وقد شغل المنظور التاريخى لحركة التطور الاجتماعى فى مصر كاتبين ظهرت أعمالهما فى الأربعينيات ، هما طه حسين ، والسحر .

و « شجرة البؤس » تقناول بالتصوير تلك الفترة التى سبق للكتاب أن صور جانبها منها فى « الأيام » حين أوشك القرن الماضى على الانقضاء ، وحتى أوائل هذا القرن . وليست العلاقة الزمانية هى الرابطة الوحيدة بين هذين العاملين الذين يفصل بينهما نحو خمسة عشر عاما ، فهناك علاقة أخرى مكانية أو بيئية

(١) السابق : ص ٦٢ وانظر أيضا ص ٦٥ .

(٢) السابق ص ٨٤ .

فكلاهما عن إقليم من أقاليم مصر العليا ، في الصعيد ، بل إن عبارات وحوادث تتردد بين العَمَلين بما يشعر بأنهما ينتميان إلى تجربة واحدة هي تجربة المؤلف الحياتية ؛ فشيوخ الطريق يرى الرسول في المنام وينكر على الغزالي أن يقول بعدم إمكانية هذه الرؤية ، ويردد : ما هكذا كان الأمل فيك يا غزالي ، وهذه العبارة بنصها وردت في « الأيام » من قبل ، وكذلك إرسال « خالد » إلى قرية أخرى بإيعاز من شيخ الطريق ليفزوا بطريقته الصوفية تلك القرية المتنعة عليه قد ذكر في الكتابين ، وكذا تتكرر بينهما صورة الجد الجاني الغليظ الذي يمازحه أحفاده مزاحاً أقرب ما يكون إلى العبث والسخرية ، وصورة الأب الذي يكدح ويقترب على نفسه لتعليم أبنائه ، واتجاه هؤلاء الأبناء إلى القاهرة فيما بين القرنين لتلقى العلم بين كثير من مظاهر العوز وحوافز الأمل .

ولكن ليس معنى وجود هذه الرابطة أن « شجرة البؤس » تكرر لما صورته في « الأيام » وإن صح حيالهما القول المأثور عن بعض نقاد الغرب : إن كل أديب يكتب في حياته رواية واحدة . كان « الصبي » هو محور الاهتمام في « الأيام » ، هي أبامه على وجه التعديد ، ويصور الآخرون ، وتنوالت الحوادث من خلال علاقتها به ، من حيث هي صادرة عنه أو مؤثرة فيه ، ومن ثم فإنها تحتل من وراء الصبي مرتبة ثانية وإن لم تكن ثانوية . أما شجرة البؤس فإنه من الصعب كثيراً حصر مجالات اهتمامها ، فالعنوان — ولعله اختير لما فيه من طرافة وتضاد ورمز — يوجه الانتباه إلى تلك الفتاة البشعة (نفيسة) وزواجها من خالد وما أعقب هذا الزواج من ثمار بائسة ، لكن نفيسة وابنتيها لسن أهم ما في الرواية ، فهناك الشيخ على وولده خالد ، وقد وقفت الرواية عندهما طويلاً ، وهناك شيخ الطريق المتصوف الذي كان يخص نفسه بفصول كاملة ، يقطع بها سياق الحوادث وعلاقات الأشخاص ، وهناك من وراء هذه الشخصيات

جميعا حوادث الرواية ، وهى ذات أهمية قصوى من حيث أراد لها الكاتب أن تكون معبرة عن التغير أو التطور الذى كانت تعانیه البيئة وتعانى منه، وهى تخلع عن نفسها قرنا من الزمان لتستقبل قرنا آخر .

وإذا كان المؤلف قد أراد لروايته أن تكون صورة للحياة فى إقليم مصرى، فإنه أثر الجانب الروحى بأوفى نصيب من هذه الصورة ، وإن لم يغفل التطور للادى والعلاقات الأسرية. وتظهر فى هذه الجوانب الثلاثة آثار التطور الاجتماعى واضحة مما يشعر بتغير الحياة تغيراً كبيراً فى هذا القرن هما كانت عليه فى أواخر القرن الماضى . ويظهر اهتمام طه حسين بالجانب الروحى فى التضخيم لشخصية شيخ الطريق ، وفى هذه الشخصيات العديدة التى كانت تتابعه وتصوغ سلوكها بوحي من تعاليمه ، ولعل مرد هذا الحرص على تجسيم الصورة الروحىة فى أواخر القرن الماضى إلى نشأة الكاتب فى مثل هذا الجو وتأثر طفولته به ، هذه البيئة الروحىة ما تزال أميرة عنده يدور حولها فى كثير من كتاباته ، كما تستقطب ذكريات طفولته ، ويمكن أن يضاف إلى هذا ما يلاحظ بالمقارنة بين أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن فى مجال العقيدة الدينية ومدى تغلغلها فى الريف فى صورة تقاليد ذات وجه دينى واجتماعى معاً ، وهذه المقارنة ستكشف عن مدى التغير الشديد بين البيئتين : بيئة القرن الماضى وبيئة هذا القرن ، وهذا التغير يغرى ويفرض نفسه على من يفكر فى كتابة رواية تحاول أن تكون صورة لمجتمع ينمو ويتطور . وإذا تأملنا تاريخ صدور هذه الرواية فإننا نكون قد أضفنا تعليلاً آخر — وأخيراً — للاهتمام الشديد بالجانب الروحى فى البيئة ، فقد كانت الحرب العالمية الثانية على أشدها ، وهى تمثل — من وجهة نظر مفكر مثل طه حسين — أزمة روحية قبل أى شىء آخر ، ويمكن فى ظل هذا التصور أن نعلل ما يشيع فى الرواية من جو السلام والطمأنينة والرضى بما سيكون .

سنجد ملامح التطور واضحة في السلوك الاجتماعي العام ، وفي تداخل
التكوين التقليدي لمجتمع مدن الأقاليم ، نتيجة زحف المتاجر الجديدة الضخمة ،
وإثارة الأجيال الجديدة للتوظيف في الحكومة ، ولكن الخط الأساسي الذي
يصور هذا التطور ويعبر عنه ، مثلته أسرة علي ، تلك الأسرة التي لازمتها لثلاثة
أجيال ، فقد كان «علي» صاحب سلطة متحكمة — وإن لم تكن واضحة — في
صنع مصير ولده ، وهو بدوره يخضع لمثل هذه السلطة من شيخ الطريق ، وربما
بنفس الإحساس باعتبارها سلطة تفويض إلهية ، أو ذات وجه غيبي ، ولكننا
سنشهد في مرحلة أخرى تمزق هذه الأواصر التقليدية ، وحرص الأب على نفسه
أولا ، وحرص الفتى الناشئ على أسرته الناشئة أيضا ، بدرجة تسمح بالقول بأن
تقليدا راسخا كان ينهار ، هو تقليد أشبه ما يكون بالقبلية أو الإقطاعية ، لتحل
مكانه تقاليد الأسرة بمعناها العصري ، في ذلك الوقت ، بقيمها البرجوازية ، من
التمسك بالأب ، والترابط الأخوي ، والتمسك بالتقاليد وبالدين في ظاهره ، واستمر
هذا التقليد متمثلا في شخص خالد الذي يمكن اعتباره الجيل الأوسط أو الحلقة
الرابطة والمتوسطة بين جيلين مختلفين تماما ، فاجتمع فيه الرغبة إلى الانتماء العائلي
إلى جانب النزعة الفردية ، مما جعله يقبل الاغتراب عن قريته ، ويفارق أهله
وأصدقاءه وأصهاره بدوافع مادية ، حيث سينال راتبا أعلى ، وإن ارتدت ثوب
الدوافع الروحية بقصد تمهيد الطريق أمام شيخه المتصوف ، ونشهد تطورا آخر
— لعله الأخطر — يمثله الجيل الناشئ من أبناء خالد الكثر ، في علاقتهم
الأسرية بوالديهم ، فهؤلاء الأبناء الذين نرحلوا إلى القاهرة لتلقي العلم ، تلقوا معه
مزبدا من الاعتزاز بالنفس يوشك أن يصير استملاء على البيئة المحافظة ، وانفصالا
عن الانفعال بها ، أو الاهتمام بما يجري فيها .

على أننا - وفي الصفحات الأخيرة - نشهد موقفاً إيجابياً وموحياً ، حين يقف هؤلاء الأبناء موقف المعارضة الصريحة ، والغاضبة ، لواديههم في قبولهما خطبة ابنتهما الصغرى قبل أختها الكبرى ، ابنة تلك المرأة البائسة التي تعيش بينهم في شبه غيبوبة دائماً ، وهذه الفتاة البائسة على أى حال أختهم لأبيهم وليست شقيقة مثل تلك الأخرى التي يقفون ضدها ، والكاتب هنا يقف إلى جانب التقاليد الراسخة في تلك البيئة من عدم تزويج الأصغر قبل الأكبر في الفتيات خاصة ، والاحتجاج على الخاطب في انسحابه من وعده لأخت وتقدمه مع ذلك للأخرى . والعجب أن الأب والأم - وهما ينتميان إلى جيل أقرب إلى الحفاظ على التقاليد - يقبلان هذه الخطبة الملتوية تحت دوافع شتى ، على حين يرفضها هؤلاء الشباب من أبناء المدارس ، بما يشعر بأن معنى جديداً للكرامة الإنسانية يأخذ مكانه في النفوس ، وهذا المعنى الجديد مستمد من موقف حضارى وعلمى عام أكثر مما هو مستمد من تقاليد البيئة ، واحتجاج هؤلاء الفتية على واديههم احتجاجاً حاداً ومتحدّاً كما يذهل هذا الأب (خالد) الذى لم يكن يظن يوم قبيل فراق والده والاستقلال بمعيشته أنه يفتح باباً لاستقلال أكبر ، يمس جوهر الشعور والموقف الفكرى ، وهو الفارق الحق والأصيل بين عصر وعصر .

وقد حرص الكاتب على إبراز تلك القيم التى كان يؤمن بها خالد من خلال الإطار الأسرى ، وهو ينجح فنياً حين لا ينص صراحة على ذلك ، مع كثرة حرصه على تحديد مقاصده ، ولكنه يتيح لنا الفهم والاستنتاج حين يصور شخصية سليم ابن عم خالد ، وهو يتيم نشأ معه في بيت واحد ، إلا أنه استقل بحياته مبكراً ، وتزوج من فتاة لا تنتمي إلى أسرة عريقة - بالمعنى القديم للمرافقة - وإنما هي من غمار أهل القرية ، لذلك يظهر سليم وكذلك زوجه أكثر تحرراً ،

وإقبالاً على الحياة بمتعتها المادية ، وواقعية في تفكيرها ، وقرباً إلى الأخذ « بمفاسد » الحضارة ، — إن صح التعبير — حيث يقبل سليم الرشوة في عمله ، ويفرى خالداً بها . وقد نجح إلى حد بعيد في الخروج على حدود تجربته الذاتية حين جعل روايته علامة على عصره ، ورصد من خلالها أوضاع ملامح التطور العام في مجتمع الريف ، متمثلة في العقيدة الروحية ، والمظاهر المادية ، والعلاقات الأسرية .

وتمضى روايتنا « السحار » بطول ثلاثة أجيال أيضاً ، فالمنظور التاريخي هو المتبادر إلى الخاطر ، ولكن حركة المجتمع عنده أكثر وضوحاً ، ربما لاتساع أرض التجربة . والرواية الأولى « في قافلة الزمان » — تقارب الخمسمائة صفحة — تمتد عبر أربعين عاماً ، وتصور نمحوا من سبعة عشر شخصية تطول صحبتها ، ومثل هذا العدد من الشخصيات العابرة ، فحق عليها عنوانها ، وحق على كاتبها أن يقول له بعض الناقدين : إنك لم تكتب تاريخ أسرة ، بل تاريخ قبيلة . وهذه الوخزة ذات مدلول رادع كان من نتيجته ظهور « النقاب » مقتصدة كثيراً ، ولكنه عاد إلى نهجه السابق في « الشارع الجديد » وهو مجرد رمز ، والمتحقق حارة تشيع فيها الخرائب والبيوت المتهمة . وأبطال روايتنا هذه في مثل عدد السابقين تقريباً فحق عليها عنوانها أيضاً ، على أنه يحمل مهمة عرضها صعبة ، ولذلك سنتغلى عن هذا الحق للكتاب نفسه . يقول عن « قافلة الزمان » : « ورحت أفكر في الفكرة التي أريد أن أخرج بها من هذه القصة ، الموضوع الذي أريد أن أعرضه على القارئ ، فاهتديت إلى أن المجتمع الذي نعيش فيه قد يكون أقوى أثراً فينا من التطور الذي تقطع أشواطه ونحن نلث ، ورحت أخطط الخطوط الأولى لجرى الأحداث الذي ستندفع فيه الشخصيات لإبراز هذه الفكرة ، وأختار الأبطال من بين أفراد أسرتي ، وانتهيت إلى أن أبدأ بالحاج

أسعد ، وهو تاجر يعيش في حي من أحياء الحسينية مع أبنائه وزوجاتهم في بيت واحد ، وأن أعرض حياة الأسرة في هذا البيت موضعاً عادات العصر وخرافاته ، ثم أسير مع محمد بن الحاج أسعد ، ثم مع حسن بن محمد ، ثم مع أبناء حسن الذين سيدخل بعضهم الجامعة ، ويعيشون حياة عصرية جديدة ، ويمشون مبادئ مختلفة من عادات آبائهم ومبادئهم ، ثم أصور غراميات مصطفى بن حس وهو في الثانوي ، ثم وهو في الجامعة ، وعزمه على زواج طالبة في الليسيه كان يقابلها كل يوم ، ثم سفره إلى الإسكندرية في الصيف لينعم بقربها ورؤيتها وهي بالمابوه ، وامتعاض نفسه على الرغم منه ، وأنه ذهب معها في الليل إلى « كازينو ميامي » ودار الرقص ... وتقدم شاب إليهما وطلب من مصطفى أن يرقص مع فتاته ، فثارت الدماء في عروق مصطفى ، ولكنه كبج جماع غضبه ، ووافق إرضاء للمجتمع الجديد الذي اندمج فيه ، ثم خلا مصطفى لنفسه وفكر في الحياة التي سيحيها مع فتاته بعد أن يتزوجها ، فوجد أنها حياة لم يألفها ، فحياة أهله التي عاشها لا تمت لها بسبب . إنه يوافق على هذه الحياة بعقله ، أما ضميره فإنه يشور عليها . وغادر الإسكندرية فجأة دون أن يقابل فتاته ، وعاد إلى أسرته ليتزوج ابنة عمه التي لم تخرج بعد إلى الحياة ، ففكره كان يحاول أن يتحرر ، ولكنه كان مشدوداً إلى ماضيه بخيوط من العادات والتقاليد^(١) .

وإذا اعتبرنا رصد ملامح التطور هو الهدف الذي رمى إليه الكاتب ، فإننا لا نجد هذا الهدف واضحاً في صورة حدث ممتد تتحرك من حوله الشخصيات ، أو في صورة شخصية إنسانية يمتد بها العمر لتقوم بالمقارنة أو تحديد الفوارق ، وربما كانت تلك الوسائل سهلة التناول ، ولكنها لا تمثل فكرته عن التطور ،

(١) عبد الحميد جوده السحار : القصة من خلال تجاربي الدائبة ص ٢٥ - ٢٦ .

الذى يراه يدب مبعثراً فى كل شىء ، وعلى مهل ، وببطء يحمله غير ملموس ، لكنه فى النهاية يشكل حياة الناس ، ويؤثر — بدرجات متفاوتة — فى أفكارهم وعقائدهم ومختلف نشاطاتهم . لذلك نراه لا يلبجأ إلى حدث أو شخصية ، وإنما إلى مئات من الحوادث الصغيرة العابرة المبعثرة ، لا تجمعها غير وحدة الزمان والمكان ، وكما تجرى هذه الحوادث لعديد من البشر ، لا تنسج لهم رواية من جزء واحد عادة .

وقد حاول الكاتب فى روايته الأخرى « الشارع الجديد » أن يتفادى اتساع القاعدة ثم ضيق القمة فى الشكل الفنى ، فحرص على تركيز الأضواء بالتساوى دون تمييز شخصية على شخصية ، ولم يخفف النازع الفردى فى الشكل فقط ، فقد تعداه إلى المفزى العام الذى لم يعد تعبيراً عن التمزق الذى يمانيه الفرد بين مجتمع تشده التقاليد ، وقدرة فردية متقدمة ، وإنما أيضاً اكتسب لونا من الجماعية ، فأصبح مجرد رصد لسريان التطور النفسى والاجتماعى والمادى خلال نصف قرن من حياة أسرة من البيئة المتوسطة فى الإسكندرية . ولن نستطيع — للأسف — استعارة قلم المؤلف فى عرضها ، لأنه وهو الخبير بدروبها لم يستطع أن يفعل ذلك فى أقل من صفتين^(١) ... ومع ذلك فالناس فى هذه الرواية أطول أعماراً منهم فى « القافلة » — على الرغم من أن الكاتب يدفع بهم إلى الموت لأسباب غير مقبولة غالباً مثل سابقهم ، بما لا يعتذر عنه إلا القول بأن أعمارهم الفعلية قد انتهت ، ولكن أعمارهم الفنية فى الحقيقة كان يجب أن تستمر بعض الوقت .

وتبدأ الرواية بيونس — أول من قاد قاطرة فى مصر — وزوجه فاطمة

(١) فى كتابه : « القصة من خلال تجاربى الذاتية »

ثلاثين منزلاً على مدخل الحارة ، يحده أمل عرف إمكان حدوثه وهو شق
مارع جديد أمام الحارة بحيث سيجعل المنزل على واجهة الميدان . ونحن نتعرف
لى يونس وقد اكتمل عقد أسرته وتزوج بناته ، وله حفدة ، وإذا كان
تمام الكاتب يتبعه غالباً نحو حفدة يونس من ابنه على فإن هذا الابن ، وكذلك
مأثر إخوته ، قد عاشوا إلى آخر صفحات الرواية . وقد مات يونس ولم ير حلمه
تحقق فى إنشاء الشارع الجديد ، ولكن علياً ولده شهد الثورة المصرية سنة ١٩٥٢
رأى الشارع الجديد ، وإن كان هذا الشارع من صنع أولاده الذين خرجوا
لى الحياة العامة ونالوا — من خلال التعليم فى الجامعة — وظائف مرموقة .
رما زال الكاتب ينتصر للتقدم وإن كان فى أعماقه يخشاه ، ربما بدوافع من
هذه « الأخلاقية » التى تنظر إلى كل جديد بدهشة ، ولا ترى منه إلا مخالفة
لماضى الزاهر . وإذا كان مصطفى قد تراجع عن فتاة الليسيه — وهو الجامعى
المتحرر — ليتزوج من ابنة عمه بدوافع قبلية ضيقة ، فإن سرور الكاتب بتمام
هذا الزواج لا يخفى ، وهو فى روايتنا هذه الأخيرة ينتقم من سعيد بصورة أخرى ،
فعلى الرغم من أن سعيداً كان عذرى المواطن إلى حد بعيد فإنه كان يردد كثيراً
أنه قادر على صنع مستقبله بيده ، وقد استدرجه الكاتب فحقق له بعض مبتغاه
وجعله ينجح بتفوق فى كلية الطب وهو مصاب بماء فى الرئة ، ويفرض فتاته التى
أحب على أسرته ، ولكنه يكتشف أن زوجه مصابة بمرض خبيث ، يعصرها
حتى يصرعها فى سنوات قلائل ! ! ويميل الكاتب إلى النهاية الحزنة ، يعبر بها
عن موقف من الحياة يغلبه التشاؤم — ربما ؟ — أو يجدها ألصق فى النفس
وأدعى للتأثير السريع ، ونحن لا نصدق أن إعلان الثورة وطرد الملك يمثل نهاية
حقيقية للرواية ، فهى نهاية مفروضة فرضاً لتضع حداً لهذا السيل من المشاهد

الجزئية التي لم يكن يعرف كاتبها على التحقيق - متى وكيف تنتهى ، لأنه - على التحقيق أيضاً - لا يعرف متى وكيف تنتهى الحياة . ونحن لا نفترض افتعال النهاية على أساس من أن الحدث الممتد يجب أن يشبع أولاً ثم تكون النهاية من صنعه ؛ لأن هذا الحدث الممتد غير موجود أصلاً ، وليس أمامنا إلا مشاهد يومية ، من المبالغة أن نصفها بأنها متكررة ، وأحياناً متتالية ، تمثلها هذه الشخصيات من أسرة يونس ومن يلوذ بها. وكنا ننتظر من «حدث» النهاية أن يكون ذا علاقة ونابعا من وجود هذه الشخصيات ، ولقد كان فى الأسرة ضابط طيار (خالد) وكنا نود أن نراه يعكس القلق الذى غمر القيادات العسكرية عقب معارك فلسطين ، مما أدى - مع تردى الوضع الداخلى - إلى الثورة ، ولكننا نجد خالداً - على العكس - يعيش حياة خاصة توشك أن تطبع بالانحلال حين يكتشف حبا قديما كان يعمر قلب إحداها قبل أن يقترن بآبنة خاله ، ويتأهب لغامرة جديدة ، وهذا الموقف مع موت زوجة الدكتور سعيد يمثلان النهاية الحقيقية للرواية ، ولها إيماءاتها المتشائم أيضا ، لا يبدد من أثره العنيف طرد الملك وأفراح الثورة .

وتعكس القضية التي طرحها وصورها عبدالرحمن الشرقاوى فى «الأرض» اهتمام المثقف الجديد بالقضايا الاجتماعية المباشرة، التي تعبر عن القطاع الأضعف من الشعب فى القطاع الأكبر من اهتماماته : فهى النموذج المتطور عن « يوميات نائب » إذ تجاوزت نطاق إصدار الأحكام وإظهار أوجه النقص من خلال رؤية ومجال نائب فى الريف ، إلى مناقشة الوضع العام لهذا الريف فى أنزوائه اللإنسانى وحصاره الطبقي ، وفقره المادى والثقافى . ولكن شخصيات القرية: عبدالمادى ومحمد أبوسويلم والشيخ يوسف ، تعكس صلابة الرأى ونقاء المتجه وسخاء

الروح ، تلك الملامح الأصلية التي أصلتها بيئة الزراعة والكفاح الشاق في نفوس الفلاحين ، كما تعكس شخصيات غيرها حصاد الفقر والتخلف والآنزواء .

لقد تضامنت القرية لتقاوم حكومة صدق في عدوانها على أرض القرية لتشقها طريقا يربط قصر الباشا الإقطاعي بالطريق الرئيسى للعاصمة ، فذاقت هذه القرية مرارة الهزيمة كما جربت روعة النصر ولو للحظات أو أيام . ولكنها على أى حال ، كانت المرة الأولى التي تطرح فيها قضية الطبقيّة صراحة - وفي الريف بطبقيته المتباعدتين - بعد « حواء بلا آدم » ، ومحاولة طه حسين في مقتابته « المذبذبون في الأرض » ، إلا أن الشرقاوى كان أكثر حدة وصراحة في طرح القضية ، فالجاني والضحية وجها لوجه وبغير خفاء ، على حين وقف طه حسين عند تصوير الضحية في حالة صراع مع مصيرها دون أن تلتفت إلى من صنع لها هذا المصير أو ساقها إليه ، ولعل هذا كان سببا في قسوة مآل شخصيات « المذبذبون في الأرض » فانتهدت إلى الاتعجار أو الضياع ، ولكن القرية في « الأرض » ، وإن هزمت في قضية شق الطريق في ذاتها ، فإنها اكتسبت معنى التجربة ، وهذا واضح في سلوك شخصوها ، وكأنما تتأهب لجولة أخرى فاصلة ، وقد لا تكون هناك ضرورة فنية تحتم على الكاتب أن يكشف عن صانع الضحايا ، ومن ثم فإن الشرقاوى يكشف عن موقف أيديولوجى خاص ، على حين وقف طه حسين عند حدود الضرورة الفنية ، ولكن من الحق أيضا أن هذه الضرورة الفنية سأت شخصياته إلى اليأس .

وعلى الرغم من أن قضية الموت وصلته بالحياة وصلة الأحياء بالأموات هي جوهر تجربة السباعى في « السقامات » فإن المشكلة الاجتماعية لم تختلف من روايته ، وهذا يشعر بطفان القضايا ذات الوجه الاجتماعي في أواخر تلك المرحلة التي تتعرض لها ، مما

بدل على قلق المجتمع ، واتحاد أفكار المثقفين الواعين في ضرورة التغيير ، بدليل أن هذا الكاتب الأخير ، الذي لم يبد اهتماما مثيلا في عمل آخر حتى سنة ١٩٥٢ قد ناقش بعض قضايا الأخلاق ، مما سنعرفه ، وإن اتخذ فيها موقفا غامضا لم ينصر الحق وإن لم ينصر الجور .

٣ - ظواهر في الأسلوب والشكل

وكما لانستطيع أن ننفي ، فإننا لانستطيع أن نجزم بأن هذا الفريق من الكتاب قد استقى مادة فنه من مصادر ثقافية أو فكرية واحدة أو أن دوائمه لإيثار هذا النهج من أساليب التعبير متفقة ، وقد نستطيع القول بأن الدوافع الذاتية التي توافرت لكل كاتب على حده أدت إلى ظاهرة موضوعية استقلت عن الأشخاص لتصير اتجاهات واضحة له قسمات مشتركة ، يساعد على ذلك تجمعهم - إذا استثنينا محاولة طاهر حقي التي سبقت على هذا الأسلوب ولها ظروفها الخاصة - في مرحلة زمنية محدودة ، ومتقاربة ، فهذه النزعة التسجيلية لم تعرفها مرحلة البواكير إذ استخلصتها الرغبة في التحليل باعتباره أحد المكتشفات ، فضلا عن معاونته في تقديم النموذج كاملا ، وبغير تعسف ، قد نجد جذور هذا الاتجاه المهتم بالظواهر ، المتعلق برصد الحركة الحسية ، الممتد زمانا ومكانا يقدم شرائح وقطاعات اجتماعية وكأنها غاية في ذاتها ، مهما - بدرجته - التحليل والتعمق ، قد نجد جذور هذه الملامح التي حددنا بها مفهوم التسجيلية في « حديث عيسى بن هشام » ، وليس من المقارنات المتعسفة ما نلاحظ من صلة بين البناء الفني « للحديث » و « يوميات نائب » ويمكن تغير مشقة اكتشاف أوجه شبه أخرى بين هذا « الحديث » الذي قدم ابن هشام من خلاله ملامح مجتمع متطور ، وروايتي السحار ، وكانت النظرة الشمولية ورصد ظواهر التطور وملاحمه هدفا أساسيا لروايته وإن كان يختلف مع الموليحي من حيث النظرة إلى استمرار الزمن أو سيولته ؛ فالموليحي

قد « بعث » الباشا وجمعه بعيسى الكاتب قافزا فوق فجوة زمنية طويلة نسبيا، لأنها تمثل مرحلة الصحوة الفجائية التي عاينها مصر ، ولهذا بدا التناقض صارخا بين مفاهيم « الباشا » وتصرفات « عيسى » ، واستجابته لضرورات المواقف التي عبرا بها ، حتى كان هذا الأخير يأخذ صفه المهدىء لاندفاعات الباشا وتورطاته، أما السحار فإنه رفض هذا الموقف التخيلي من بعث ومقارنة ، وركب عبر شخصيات مستمرة « موجة الزمن » الهادئة الرتيبة الدؤوب ، ودفع إلينا بمئات من المواقف الصغيرة العابرة التي تبدو لنا متشابهة ومتنافرة في آن واحد ، ولكن السبب في ذلك أننا ننظر إليها من الداخل أو من قرب ، أما حين نبتعد عنها بالقدر المناسب لمساحتها الزمنية فسيبدو لنا - على نحو ما لاحظ ادوين موير من قبل - كيف يفعل الزمن فعله في النفوس من حيث لا نشعر . وقد سبق طه حسين بهذه الخاصية - ونعني رصد التطور من خلال أجيال متعاقبة خاضعة لناموس الحياة - ولكن السحار - ولا بد أن يكون قد أفاد من تجربة طه حسين - يوسع رقعة الرواية زمانا وكما ومكانا ، فيتمثل لنا وبصدق الفرق بين: شجرة وقافلة وشارع . وقد شارك الحكيم جزئيا في تعميد هذا الشكل البنائي للرواية حين كتب يوميات نائب وقدم فيها شرائع اجتماعية كاملة ، متعاصرة زمانا ومكانا ، ولكن بغير صلة واضحة . وانعدام قانون السببية واستقطاب الحوادث الجزئية ، داخل الزمان والمكان ، قد ميز الرواية التسجيلية ، وقد ميز « يوميات نائب » وأعله سرى منها - بقدر ما - إلى تلك الروايات التي سبقت الإشارة إليها .

وقد امتازت رواية « الأرض » بتماثل الشكل الفني إلى حد كبير ، بسبب وحدة القضية المطروحة ، وضيق المجال الذي تتحرك فيه ، بما ضمن لها

لونا من الحرارة الدرامية التي حرمتها تلك الأعمال الأخرى التي تشاركها في نزعتها التسجيلية .

والتميز بالتسجيلية قول بالتغليب للإطلاق ، على نحو ما أوضحنا ، فكتاب هذه الروايات يلتهون خلف شخصياتهم التي تعكس ظاهرة واضحة هي الكثرة العددية (فيما عدا عصفور من الشرق إلا أن تعتبر نعمة لعودة الروح) ومن ثم فإن جهد الكاتب يدرك — أو لا يكاد — حركتها العضوية الظاهرة ، وإذا أراد أن يعبر عن حركة نفسية اتخذ الحركة الحسية دليلاً عليها ، وبذلك يظل بعيداً عن التحليل الذي يبدأ من العكس فيغوص إلى الأعماق ، ويصور الدوافع والحركة النفسية ، ثم يتتبعها في انعكاسها حسياً .

وفي هذا العدد الضخم من الشخصيات قلما نجد شخصاً يتوقف ليفكر فيما هو مقدم عليه ، أو ليقوم عملاً قد فرغ منه ، إنهم دائماً في حالة من (العمل) الدائب ، وتلك رابطة لا يمكن التهوين منها تصل بين النزعة التسجيلية وبين فن المسرح الذي يقف عند الظاهر ، ويعبر عن الحركة النفسية بإشارة حسية ، ولعل هذا يفسر لنا إقبال الحكيم على الاحتفاء بهذا الظاهر وتسجيله كما يبدو في حركته الخارجية ، على الرغم من نزعته التأملية وميله إلى التجريد .

وإلى جانب تميز هذه الروايات بكثرة عدد الشخصيات وتداخلها وتسلسلها فإنها تقدم جاهزة ، وتظل على صورتها التي رأيناها عليها منذ البدء إلى نهاية الرواية ، فكما بدأ (شعب) شارع سلامة انتهى متجمعاً في غرفة واحدة ، وهو وإن شارك في الثورة ظل في صورته القديمة . وكما بدأ النائب ساخطاً فكذلك انتهى . ولا يختلف الأمر بالنسبة لشخصيات « الأرض » . وتكتسب رواية الأجيال عند طه حسين والسحر معنى التطور ، لا من شخصياتها المسطحة الجاهزة ،

ولأننا من تدفق الزمن وتغاير الظروف ، ومن ثم تغاير الشخصيات ، فهل نستطيع أن نقول : إن التسجيلية كأسلوب ملازمة للشخصية الجاهزة ؟ بمعنى أن الكاتب حين يدفع إلينا بشخصياته في صورتها النهائية فإنه يكون قد أغلق أمام نفسه باب التحليل ولم يمد أمامه إلا أن يصور حركتها وسميها دون غوص وراء الدوافع ؟ إن هذا هو ما يبدو لنا بعد استقراءنا المحدود في هذه الروايات . ولقد شاركت الكثرة العددية للشخصيات في إقرار الاهتمام بالحركة الحسية مع الإهمال النفسي للجوانب النفسية .

وقد حاول بعض كتاب هذا الاتجاه أن يدّعي « الرمز » ولكن يبدو أن أسلوب التسجيل نفسه لا يعين عليه . ولن يمددنا - فيما يخص عودة الروح - هذا التفسير الرمزي الذي فرضه عليها فرضاً ولم يوافق أحد عليه ، وهو الذي استهدف للهجوم كمنقطة ضعف ، ولن نسلم بالرأى القائل بأن المنظور الرمزي هو الذي يكسب عودة الروح كل قيمتها^(١) ، فقد فشلت في الإيحاء بهذا الرمز ، وستظل قيمتها كامنة دائماً في نزعتها الإنسانية ، وتعاطفها مع البسطاء من الناس ، وتصويرها لمجتمع يتحرك من جديد ليصنع حياته وفق ما يشتهي بإرادة صارمة ، غير عابسة .

وليست محاولة الحكيم في فرض الرموز فريدة في بابها ، فللرمز إغراء ينسى ما يجب أن يتحلى به ممارسه من حذر ورهافة حس ، بحيث تصير الحوادث والشخصيات والحوار كلها ذات ومض مزدوج ، يذهب منه شعاع في اتجاه الواقع ، ويذهب الآخر في اتجاه الرمزدون أن يعيق أحدهما الآخر

(١) سهيل ادريس : الآداب البيروتية عدد سبتمبر ١٩٥٩ .

أو يصدمه بالتناقض أو القصور . ويبدو لنا أن السحار قد استهدى تجربة الحكيم حين حاول أن يكتب رواية عن ثورة ١٩١٩ من خلال بطل عاش في عصر أحسن من قبل ، وصرع في نضاله ، وكأنه يردد وراء الحكيم ذلك المقطع من كتاب الموتى الذى صدر به الجزء الثانى من «عودة الروح» عن نهوض أوزوريس ليحيى من جديد ، وليعود إليه قلبه الماضى ، ولكن السحار نكس عن التجربة ظنا منه أنه لن يستطيع إقناع القارىء بمثل هذه الفكرة ، ولكن فكرة الرمز ما لبثت أن عاودته فأحقق مرة أخرى فى إقناع القارىء جزئيا ، إذ نجح فى اتخاذ «الشارع الجديد» المأمول رمزا للأمل المتجدد المستمر فى أجيال الأسرة ، فى تغيير وضعهم المجهد فى الحارة ، ولأن كان تغييرا من الخارج ، ولكنه يحقق - وهو الذى أدان نفسه إذ لم يظن أحد من النقاد كما يقرر هو^(١) - حين يرمز بالصراع الدائر فى الحارة بين الصميدة والفلاحين إلى التناحر الحزبى الذى كان يشنت شمل الأمة ، ويظن الكاتب أنه أشار إلى مراده من الرمز حين جعل الوفاق يسود بين الصميدة والفلاحين إبان الثورة وتجمع الصفوف ثم عودة الشقاق مع عودة التناحر الحزبى ، ثم : يقول « وإن كنت قد استطعت أن ألقى بعض الأضواء على هذا الرمز وأفسره ، فقد عجزت عن الأخذ بيد القارىء ليفطن إلى ما أبفيه من أمر انسحاب الفلاحين وتبع الصميدة لهم ، ووقعهم فى الشرك الذى ينصب لهم فى كل مرة ، كنت أريد أن أرمز بذلك إلى الزعماء الذين كانوا يستدرجون للمفاوضات ، ووقعهم فى الشرك ومعاودتهم

(١) القصة من خلال تجاربى الذاتية ص ١١٣ ، ١١٤

للمفاوضات كرة أخرى دون أن يتذكروا ما كان (١) . وبقدر الكاتب أنه لم يفتن قارئه أو ناقد إلى مدلول الرمز ، فمعنى ذلك أن القاص قد أخفق في استعمال أدواته الرمزية ، وهو قد أخفق بالفعل في تطويع الرمز لما يريد من مدلولات . حين يحمل سقوط الصاعيدة في شرك الفلاحين نظيرا وإيماء لسقوط المفاوض المصري في حبال الانجليز يكشف عن نقطة ضعف خطيرة — فليس بين الرمز والرموز له أية صفة تشابه من بعيد أو قريب . وقد حاول أن يكشف الرمز (ص ١٢٤) ربما يأسا من تفتن القارئ والناقد ، فيذكر صراحة أن البغضاء الناشبة بين الصاعيدة والفلاحين قد تحولت إلى المستعمر إبان الثورة، إلا أن الشعب خدر بالأمانى والوعود « فمادت إلى الصدور النمرات وشغل الناس بالتفاهات ، فما عاد صعيدى يقبل أن يجلس إلى فلاح أو يلتقى عليه تحية » ومن الحق أن الجمع بين الأضداد غير ممكن ، وأن الحرص على الرمز وعلى الكشف عنه مع استبقائه كرمز مستحيل ، على أن بعض عيوب الرمز في هذه الرواية يتمثل في عدم حضوره الكامل ، أو عدم استمراره بما يوحى بأنه مجرد حادث عابر يتكرر بين حين وآخر وعلى فترات متباعدة دون دافع عضوى أصيل . وهذه الملاحظة الأخيرة تضع أمامنا جوهر المشكلة ، فحيث لا تخضع الحوادث في الرواية التسجيلية لمنطق السببية الصارم ، وحيث لا تستقطب الحوادث حول محور رئيسى ، فإن استعمال الرمز يبدو مستحيلا ، لأن من

(١) السابق ص ١١٦ ، وليس من الختم أن يفتن الفنان بوعى كامل لما يريده هو نفسه من رموز ، وقد تفاق الرموز على معان لا يستطيع فهمها غير الناقد . ومن ثم يكون فشل الرمز في رواية السحار نابه! من فقره الدانى ، إذ عجز عن الإبحاء بأي معنى للنقاد .

مستلزماته الحضور الكامل والمستمر، وكأنه مفتاح صالح لكل محتويات الرواية من شخصيات وحوادث ومواقف، وهذا بدوره مناقض للتسجيل الذى يرفض مثل هذا التوحيد لعناصر البناء القصصى محتميا بمعطيات الحياة، التى لا يجمع بينها سبب منطقي يمكن إخضاعه لتفسير جبرى وعام. وما يقال عن الرمز فى « الشارع الجديد » يمكن أن يقال عن محاولة طه حسين فى متابعته: « المعذبون فى الأرض » إذ يعمد إلى كشف مقصده - الذى لم يكن خافيا - من تقديم نماذج لها يحاوها الخاص.

وليس من قبيل التعميم لظاهرة خلع المعانى الرمزية أن نشير إلى شك ساورنا كثيرا اتجاه شخصية « قمرالدولة علوان » الذى بدأت بمصرعه أحداث يوميات النائب فى الأرياف، فهل هو الرمز للدولة المصرية - أو الشعب - كما تبدو لعينى رجل القانون؟ يحفزنا إلى هذا التفسير أن الحوادث تبدأ به وتنتهى به، وأتينا لم نعرف قاتله على التحقيق، وتجتمع صفته ومصرعه إلى اسمه غير المؤلف لترشح « الرمز »، فهو شاب وسيم قسيم لم يعط منطقا، يختلف الناس على قاتله، لكنه مقتول. ويظل تفسيرنا فى حدود الظن، فقد يكون الكاتب فضل هذا الاسم لطرافته، وتجنب القبض على القاتل حتى لا تستحيل اليوميات إلى رواية بوليسية.

وتنسم هذه الروايات فى مجموعها بأنها وليدة التجربة المباشرة والشخصية لكتابتها، فليست الصلة بين الحكيم ورواياته الثلاث محل شك، وكذلك تظهر هذه الصلة فيما يخص « شجرة البؤس » وكتابتها، وقد ظل « السحار » يدور حول طبقة التجار وينتصر لبيت العائلة الكبير حتى يصل فى ذلك إلى مناقضة الفكرة العامة التى يحاول البرهنة عليها، و« السحار » من أسرة يتاجر كثير أفرادها، وفي السلع التموينية التى تجعلهم برغم ثرائهم المملووظ على صلة

بالشارع دائماً، وبيت أسرته في حي الظاهر — وما زال قائماً — يظهر في القافلة التي يمثلها عائلة تعمل بالتجارة وتحرص عليها على مدار ثلاثة أجيال ، وحين يمنح هذا البيت الكبير في «الشارع الجديد» لعائلة أفرادها من العمال فإنه يبرز بمخاطبة جوانبهم السيئة وانهزاميتهم وتحللهم ، وإن لم يخل البيت من الطيبين ، ولكن حير هؤلاء الطيبين بما جمع من الإيجابية والحزم «صفية» وهي صليبة تجار ، وما زال على صلة ببيتها القديم . وقد لأنجد صلة واضحة بين يوسف السباعي والسقا الذي مات ، ولكن وصفه الدقيق والتفصيلي ، إلى درجة الفجاجة للحي الذي تجرى به حوادث الرواية يشمر بأنه خاض تجربته بروح الصحفي لا الروائي.

وليس في قولنا إن هذه الروايات وليدة معاناة حقيقية لموضوعاتها ومعالمها العامة ما يناقض القول بأنها تسجيلية وليست ذاتية ، لأن التجربة الذاتية هي النبع العام الذي يغمس فيه كافة الروائيين والأدباء أقلامهم ، والأمر يتوقف بعد ذلك على قدرة الكاتب في إخراج نفسه من العمل الفني ، ومنح الخصوصية سمة العموم ، والشخصية ملامح الغيرية ، وخلع الموضوعية بمبرراتها القوية على ما هو ذاتي في الأصل . ولا شك أن أقوى الكتاب هم أولئك الذين يخلقون من مشاعرهم عالماً خارجياً متميزاً بنفسه عن تلك المشاعر . . . والتجربة الشخصية كالمادة الأولية التي يشكل منها الفنان مخلوقاً جديداً ، الفنان يعدل هذه التجربة تعديلاً جوهرياً في بعض أجزائها على الأقل . الفنان لا يرضخ لأهوائه وأحلامه ، ولا يبقى دائماً على المشاعر كمشاعر ، فكثيراً ما أحالها إلى موضوعات فكرية مع بقائها في الوقت نفسه في منطقة الشعور ، وعلى هذا النحو أيضاً الأشياء التي تتناول عادة من خلال الأنسكار ، يحيلها الشاعر إلى انفعالات ومشاعر دون أن تفقد صفتها الفكرية الدقيقة^(١) .

(١) الدكتور مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في اللغة والحديث: ص ٥٦ وما بعدها .

ويمكن أن نلاحظ في « يوميات نائب » و « شجرة البؤس » وروايتي السحار و « الأرض » و « السقامات » ظاهرة مشتركة ، هي اختفاء البطل أو التهوين من تفرد به بالأهمية . قد يكون « النائب » هو محور الحوادث في بعض المواقف ، لكنه مجرد ناقل غالباً ، والأصابع التي بذلت لإبراز صورته تقل كثيراً عما منح شخص المأمور أو القاضي أو العمدة ، كما قد يكون خالد صاحب الحظ الأوفى في تلك الشجرة البائسة ، ولكننا سنجد إلى جانبه صوراً أزهى من سمورته تتمثل في شيخ الطريق وجلنار ، وأبيه على وغيرهم ، وقصة قافلة السحار انتهت إلى قصة مصطفى بصفة خاصة ، مما داخل من تناسق شكلها الفني وإحكامه ، ولم يعد هناك معنى للتسلسل الزمني لأن الشخصيات الأخرى أزيلت عن مسرحها بغير منطق قوى .

وكذلك سنجد البطولة المقسمة ، بكثير من الافتصاد ، بين شحاته وشوشة وأطفال الحارة في « السقامات » . ومع اختفاء البطل الإنسان يختفي البطل المكان — إن جاز القول — بمعنى أن الحوادث لا تجري في مكان واحد ندركه في جملة ابتداء ثم لا نعود إليه ، ونلقى بكل اهتمامنا إلى الحدث والشخصيات ، ولكن الأماكن المتعددة تتغير كما يتغير « ديكور » المسرحية كلنا انتقلنا إلى مشهد جديد ، ولعل هذا يعيد إلى أذهاننا مرة أخرى كلمات إدوين موير عن تعاقب — أو تقاطع — الزمان والمكان ، ولا شك أن الشخصية — وهي ذات ممتدة في الزمان — لها بعدها الزماني ، وعدم تجميع الحوادث حول شخصية بعينها أدى إلى عدم تجميع الحوادث في مكان واحد يستقطب الاهتمام . وحيث يختفي الاهتمام بالبطل ، ليوزع الاهتمام بما يقرب من التساوي بين مجموعة من الأشخاص تجمعهم ألوان متشابهة من العلاقات ، وحيث لا ينصب الاهتمام على مكان بعينه وإنما

توصف الأما كن متساوية مع حركة الأشخاص، ينصرف اهتمام الكاتب — ويتبعه القارئ بالطبع — عن الشخصيات والأما كن ونصير غايته الأولى هي الكشف عن جوانب « موقف » وعن الدلالات المختلفة التي يخلقها أو يخلقها هذا الموقف، من نفسية أو اجتماعية .

وإذا كانت هذه الروايات التي تناقشها ذات نزعة تسجيلية فقد ندرت فيها تبعاً لذلك الدلالات النفسية للموقف ، وظهر الحرص على المغزى الاجتماعي . وقد كان هذا الحرص يبدو مبالغاً فيه ، كما ينم على عدم تقا الكاتب في قرائه ومدى فطنتهم لاستخلاص العام من الخاص ، فكان يقطع التسلسل الروائي ليناقش فكرته على انفراد ، وبمعزل عن تيار الرواية ، وكأنه يقول في أعقاب مواقفه التي من هذا النوع : هذا الموقف خطير ، وهو نتيجة دوافع شتى ، وسترتب عليه حوادث هامة ، وتعال أهمس في أذنيك بما يجمعك تفتن إلى أبعاد المشكلة . من هنا لا يكتفى الحكيم بتصوير موقف الإهانة الذي أذل فيه المأمور عهد الريف وطردهم من مكتبه ، ولكنه (ينص) على أن هذا هو طابع التكوين الاجتماعي ، وأن كأس الإذلال ستظل تتداولها الأيدي يسلمها الأعلى للأدنى حتى يتجرعها الشعب في النهاية بكل مرارتها وبؤسها ، وكذلك يمكن تفسير وقفات طه حسين في رواياته يشرح الظاهرة ويكشف عن نظرتة إلى الأمور بلغة تقريرية ، قاطعاً سياق الحوادث ، ومستعملاً لغة غير روائية . وأقرب مشهد يحضرنا هو نظرتة إلى التطور في « شجرة البؤس » فهو يؤكد إيمانه بالمستقبل وتفاؤله . وهو ما انتهى إليه المغزى العام في « الأيام » و « دعاء الكروان » ، ولكن أسلوبه هناك أقرب لروح الفن عنه هنا في « شجرة البؤس » إذ هو مفهوم من العمل الفني دون نص عليه^(١) . وقد رأينا في روايتي « السحار »

(١) انظر تقريره الطويل في « شجرة البؤس » ص ١٥٨ وما بعدها .

حرصه على التأريخ للظواهر الاجتماعية في ذاتها ، ورأينا كيف أفسد هذا الحرص تدفق الرواية وتماسكها ، ونحن بدورنا نعمل لذلك بحرص هؤلاء الكتاب على إبراز وتحديد ما يراد من «الموقف» حيث «الموقف» هو محور الاهتمام ، ولو أن الاهتمام « بالشخصية » في مكان الاهتمام بالموقف لكان بإمكانهم مقاومة اللغة التقريرية ، لأن الشخصية تستطيع أن تقول ما تريد .

وسنجد هذا التفتيت في الاهتمام بأكثر من شخصية وأكثر من مكان يظهر بصورة أخرى، هي الحرص على التفاصيل ؛ تفاصيل الأماكن والأشياء بوجه خاص ، يصل ذلك إلى درجة عالية من الإسراف عند السحار في روايته ، وفي « السقامات » حتى كانت الرواية الأخيرة تصف مدخل الحارة وتجمع البيوت على جوانبها في خمس صفحات ، ويتكرر ذلك أو بعضه كلما قصدنا إلى مكان ، ولو كان عابرا كدكان بقال أو مطعم شعبي لن نبقى فيه لأكثر من دقائق ، وكذلك الأمر في روايتي السحار ، ولا يتسم هذا الوصف للأماكن بالكثرة والجزئية المفصلة فقط ، بل توصف أيضاً في ذاتها ، مستقلة عن مدارك الشخصيات واحتياجات، أحداث الرواية ، فالوصف المطول الذي صدر به يوسف السباعي روايته ليس له علاقة بشخصياته ، إنه «رؤية موضوعية» تماما وإن لبست قشرة من السخرية ، ولهذا يقف عند الأطوال والأبعاد ومساقط الضوء ومظاهر العمران أو عدمها ، وتقل درجات الاهتمام عند غير هذين الكاتبين ، ولكنها تظل بين الحين والآخر ، ولا نظن أنهم يحققون في ذلك دعوة « آلان روب جرييه » — الروائي الناقد الفرنسي — إلى ما يسميه « الشيئية » ويعني بها وصف الأشياء في ذاتها، واستقلالها عن إدراك شخصيات الرواية لها . على أننا لا نستطيع أن نفصل مهنته ، وهو مهندس أولا وقبل أن يكون روائيا ، ومن ثم فإن ارتباطه

بالمساحات والحجومات والأشياء وكيفياتها أوثق من إحساسه بعنصر الزمن . ولقد وصل روائيونا إلى تحقيق شيء من ذلك بدافع آخر له أسسه الموضوعية ، ونمى حرصهم على رصد التطور الذى كان ينتهى إلى إبراز خصائص الأماكن باعتبارها محلا للكون والفساد ، مثلها فى ذلك مثل الشخصيات ، ومثل التقاليد الاجتماعية ، والأفكار ... إلخ .

وقد أدى اختفاء شخصية البطل إلى نتيجة أخرى لا تتصل بالبناء الفنى وإنما بالمضمون أساسا ، وهى تخفيف النزعة التحليلية ، وما أعقبها من اختفاء — أو الحد من — النماذج الشاذة ، التى لم يعد الكاتب — وهو الحريص على القطاعات العريضة من المجتمع — يحفل بها أو يصدرها فى روايته ، قد نجد الشيخ عصفور — فى يوميات نائب — ذلك الهائم الغامض ، كما نجد النجرو — فى الشارع الجديد — بضياعه الاجتماعى والنفسى ، وشعانة أفندى — فى السقامات — ذا الميول المتناقضة ، ولكنهم جميعا لم ينفردوا بالبطولة ، بل إن بعضهم لم يبارح منطقة الظل إلا قليلا ، فضلا عن أن الكاتب يحضرهم إلى روايته لمجرد أنهم موجودون فى المجتمع ، وأنه يريد أن يكون (التمثيل) صادقا وشاملا ، ولكنه أبدا لا يتخذ منهم موقف المحلل النفسى الذى يحاول الكشف عن أسرار دخائلهم أو دوافع تصرفاتهم ، وهو فى هذا يختلف اختلافا بينا عن موقف الروائيين — فى مجموعهم — فى مرحلة البواكير ، حيث كانت النزعة التحليلية هى الغالبة .

ومن الملامح المشتركة بين روايات هذا الاتجاه ما يلاحظ من ظهور أمشاج من المثالية الأخلاقية والسلوكية ، وهى تلتقى على هذا الملح العام وإن لم يكن هدف أصحاب هذه الروايات واحدا ، ونحن لانستطيع أن نففل ذلك الجانب المثالى من شخصية محسن فى « عودة الروح » حتى لقد عد إخفاءه لئلا يبدل محبوبته

ذنباً عظيماً يحرس عليه ، وكذلك مثلت شخصية «النائب» الجانب المثالي لرجل الدولة كما يجب أن يكون ، ونأى به الحكيم عما ورط فيه القاضى والأمور والصيدلى وغيرهم ، ولا تعليل لذلك غير الصلة الشخصية بين الحكيم وأبطاله ، وقد كان السحار أكثر قدرة فى منح شخصياته ذاتيتهم ، فجاءت اشعاعات المثالية بعيدة عن ظهور شخصه فى روايته . وإذا كان المؤلف هو نفسه مصطفى فإن مصطفى لم يكن مثالياً وإن حاول الكاتب أن ينطقه بأفكار ويدفع به إلى مواقف هى أكثر حجماً من قدراته التى يجب أن تحدّد بالإطار الاجتماعى والثقافى للشخصية وهذا كل مابقى له من نزوع إلى المثالية . وفى «الشارع الجديد» ينص الكاتب على أن «عليا» فيه مشاعر الفروسية ومثالياتها . وقد كانت «شجرة البؤس» مناخاً مناسباً بجوها الروحى لظهور عديد من شخصيات هذا اللون ، ولكن الكاتب كان حريصاً ، فظل يشدها ويحذر إلى قواعد الأرضية منها أو غلت فى الجنوح إلى البطولة والملحمية ، فالصوفى يقيم فى مصر ومن ثم لا يصل فى تجرده إلى لبس الخرق ، ويموت عن ثروة ويدفع بابنه نحو الصدارة حين يحس قرب المنية ، وهذا الابن يخضع حاجات الناس لمصلحته أو مصلحة دعوته ، ولم ينج من ذلك إلا الحاج مسعود ، وهو شخصية باهتة لا نراه إلا باكياً مستمراً ، ومن ثم فإنه لا يتمتع بوجود حقيقى . وهذه المثالية الأخلاقية المفروضة - نوعاً ما - مثلها عبد الهادى فى «الأرض» فأسند إليه دور أكبر من حقيقته ، لأنه كان ضرورياً - من وجهة نظر المؤلف وهو يدافع عن المدمين - أن يكون البطل معدماً ونبيلاً فى الوقت نفسه . ولكن طبائع ريفنا وتركيبه الاجتماعى لا يتيح لمثل هذه الشخصية أن تسيطر وتقود ، وإذا حدث - فى ظروفها وتاريخها - أن أخذت مكاناً واضحاً فإنها تنتهى إلى التعطى أمام قوى المجتمع التقليدية .

٤ - التمرد بين التفاؤل والتشاؤم

والتمرد واضح كظاهرة في هذه الروايات جميعها ، وهذا الملح يرتبط بكونها تقوم في الأساس على قضايا فكرية أو اجتماعية ، ومن طبيعة القضية أن تقوم على صراع الأضداد ، ومن ثم تسلك المسلة المثالية إلى بعض الشخصيات . وقد ترتب على وجود هذه الشخصيات ذات الطابع البطولي أن اكتسبت التسجيلية طابعا نقديا في بعض جوانبها (مما يؤيد من وجه آخر القول بالتغليب) ، فلكى تبرز البطولة كمنصر أخلاقي، ولكى تؤكد نفسها يجب أن تنشئ طريقا سلوكيا ، ولن يتحقق ذلك إلا بوجود النقص الذى تحاول الشخصية البطولية إكماله ، والظلم الذى تحاول القضاء عليه

ولما كانت شخصية محسن تستقطب الومضات البطولية في «عودة الروح» و «عصفور من الشرق» فإنها في حدود ومضات البطولة أيضا كانت تمثل الموقف النقدي في هاتين الروايتين ، مما يصدم التكوين التقليدي للشخصيات ، وقد حاول الكاتب أن يمنح محسن المؤهلات النفسية التى تتيح له أن يقف هذا الموقف في المستقبل ، فهو ربيب الثراء الذى يرفض بوعى فاضح أن يستمتع بما يسبغ الثراء على أهله من إحساس بالترف وامتياز بالتفرد ، إنه — وهو صبي — يرفض أن يركب العربى التى تنتظره على باب المدرسة ، لأنها — والتعليل مهم جداً — تحول بينه وبين رفاقه ، فإذا ما كبر قليلا زهد في الثياب الجديدة حتى لا يتفوق في المظهر على أعمامه ، وفضل حياتهم تلك الخشنة المجهدة على العيش بين أمه وأبيه بجوها المصطنع القاسى .. فهو في منازلة مستمرة للشعور بالوحدة والانفصال عن أقرانه .

•

وهذه البداية تشير إلى ما سيعانيه حين يقسح إدراكه نوعاً من تقاصر أبيه أمام تطاول أمه التركية ، وبعثه ذلك حين يشاهد من هذه الأم ما يدل على عداوتها لكل ما هو فلاح أن يبحث عن « القيمة » التي تمثلها تلك الصفة ، ولا يكف عن البحث حتى يتراجع بلسان مصرى ولسان فرنسى ، وحتى يعلى من شأنها ما أطاق . فيبدأ من الخاص وينتهى إلى العام ؛ إلى المصرية كصفة عمل وعلاقة اجتماعية لا كسلالة ، إنه يتمدح المصرية على أساس من علاقة المصريين بالأرض والزرع ، وليست الحضارة الإنسانية في مراحلها الأولى والصعبة لإنتاجاً لعلاقة الإنسان بالأرض ، والجهد الخلاق الذى أودعه فيها . ويمثل محسن — مرة أخرى — تمرد البطل ، لكنه يتمرد هذه المرة على الاستسلام للأوهام الشرقية التى صيغت فى أساطير وآداب وتقاليد فتجد من انطلاق الشخصية ، وتفسد عليها استقلالها الفكرى وما تنطوى عليه من إمكانيات العمل ، وكان محسن — أو ذلك العصفور القادم من الشرق — يمثل فى تمرده الفتى الشرق المضطرب الذى لا يكاد يعرف ماذا يريد وإن كان يعرف لم يتمرد ، وهذا بالضبط ما يعكسه حوار التبادل مع صديقه العامل الفرنسى أندريه وصديقه الآخر العامل الرومى إيفان . فقد اكتشف أكثر من مرة أنه فى نقاشه مع أحدهما يردد أقوال الآخر ويعبر عن وجهة نظره أكثر مما يستمد تجربته هو الشرقية الجذور ، والمتأصلة فى نفسه أصالة المعاناة ، ولهذا لا نجد الشرق يحاور الغرب فى هذه المواقف المتتالية بقدر ما نجد التجربة الروسية الماركسية تحاور التجربة الرأسمالية الغربية ، ويحاول الشرق أن يتلف الكرة من الظافر منهما ، وهذا الموقف الفكرى ربما وشى بالكثير عن روح الشباب الشرق المثقف فى تلك الفترة التى كتبت فيها الرواية .

ولا بد أن نلاحظ أنه على الجانب الآخر من « عودة الروح » يوجد أعوام محسن وهم أكثر إيفالا في الشعبية ، إنهم وجه آخر أكثر صراحة من محسن في الانتساب إلى المصرية ، ولو أن المؤلف منح هذه الشخصيات أكثر أصالة في شعبيتها وصراحة انتمائها حق الكشف والنقد لتغيرت أبعاد هذا العمل الروائي وأسلوبه ، إذ سيتخلف بالضرورة الاهتمام بشخص محسن على حساب الآخرين ، وسيتم النقد والكشف من خلال العمل لا من خلال التأمل كما هو حادث بالفعل ؛ ذلك لأن محسن يطل على المشكلة من الخارج ، من شرفة قصر في مزرعة متراصة يعمل فيها بثر ليسوا في الحقيقة أكثر من رقيق ، وعلاقته بها ، أى المشكلة ، محدودة بأحلام مرافق على أبواب الجامعة ، على حين نجد تلك الشخصيات الأخرى تعيش المشكلة وهي في داخلها ، وتصطدم بها بالضرورة لانطباقها عليها انطباقاً كلياً ، ومن خلال علاقات متشابكة ، وبدرجات متفاوتة ينشأ الضابط المتقاعد كما ينشأ المدرس والطالب الجامعي والخدام والعانس . لقد عاش محسن وفيماً مصريته وشعبيته منذ رفض ركوب العرب ، وإلى أن طرحها للمناقشة على مائدة الغداء بين الإنجليزى والفرنسى ، على حين ظلت الشخصيات الأخرى معزولة عنها ، لا تدرى شيئاً مما يدور في نفس محسن ، وهو صدى لما يضغط فوق صدر المجتمع المصرى من أقتال الدخلاء وأحقاد الاستعمار الدموى ، وكأنهم لا يجابهون مشكلة ما ، وهذا بدوره يقلل من قيمة المشكلة التي لا تجد لها نصيراً من أصحابها الحقيقيين ، وتبدو الثورة في النهاية كعمل عفوى نبت في لحظة ، واندفع فيه الشبان من شعب ضارح سلامة وكأنه مجرد تنفيس عن كرب شخصى لا تصحياً لوضع مطلوب .

وقد وقف كثير من النقاد عند فجائية الثورة وقيمتها كهدف من أهداف

الرواية لم يمهدها بالقدر الكافي إلا في حدود الرمز الذي لم يسلم من مأخذ عديدة . وإذا كان تعبير محسن عن أزمة المصرية قد انطوى على ضعف كما لاحظنا ، فإن النائب في الأرياف قد تجنبه ؛ لأنه في وسط المشكلة ، ولأنه في مستوى يقيح له أن ينقد وأن يعلل ، وانطلاقاً من هذا التمييز جاء نقد هذا النائب للمجتمع وللحكومة جاداً وقاسياً وغامراً ، وارتبطت الرواية بموقف هذا الكاتب من المجتمع ، على حين عبرت روايته السابقتان دون أن يكون لهما مضمونهما الاجتماعي الدال على موقف الكاتب بصورة بعيدة عن التجريد الفكري أو الإبهام الرمزي ، ومن الحق ما لاحظته الدكتور إسماعيل آدم من أن الحكيم أطلق حريته لدرجة أن تحدث عن وقائع خطيرة ، كانت قلب حكومة وتقيم وزارة ونسقط وزارة ، إذا كانت وقعت في بلد غير مصر ، يحترم فيه القانون والدستور والكرامة الإنسانية . ولكن الأوتوقراطية المصرية التي يحتضنها البرجوازيون من أصحاب رؤوس الأموال من الأجانب وطبقة الحكام من الأتراك والمتشركين الذين يحتمون بالقصر جعلت هذه اليوميات تمر وكأنها لم تحتو على شيء .

ويرتب هذا الباحث على الموقف النقدي الذي يطل بين حين وآخر في « اليوميات » القول بأن الحكيم ليس من طبقة الكتاب المتعاليين على الشعب وآلامه ، كما تبادر إلى بعض الأذهان أيام نحن الانتخابات الأخيرة في مصر ، حين كان على زاوية من صحيفة الأهرام يتساجل هو والدكتور منصور بك فهي (١) .

وسينختلف طابع التمرد في « شجرة البؤس » لما يشيع فيها من جوّ روحى ، ومن ثم فإن التمرد المحدود الذي زاولته شخصياتها كان تمرداً على المثالية لارغبة

(١) توفيق الحكيم: ص ١٨١ .

في هذه المثالية ، وخالد يمثل أول أطوار التمرد حين يلتفت إلى ظروفه الأسرية ويرعاها ، غير عابئ بشيخه القديم حتى يهجره في النهاية هجرانا تاما تقريبا ، وينشأ أولاده لا يكادون يحفلون بتلك الحياة الروحية العريضة التي استهلكت شباب والدم ، ويجمعون إلى ذلك التمرد على سلطته الأبوية المطلقة ، فيعلنون بذلك ميلاد الأسرة الحديثة التي ما تزال هي الوحدة الاجتماعية في يدينا إلى اليوم . وقد اختلف موقف هذين الكاتبين — الحكيم وطه حسين — بين التشاؤم والتفاؤل ، كما اختلف حيال درجة التمرد في أعمالهما . وملاحظة عامة نستطيع أن نثبتها من وحى أعمالهما ، وهي تتعلق بالصلة بين النزعة الروحية والتمرد ، وهي صلة تناقض : كما ارتفعت درجة أحدهما انخفض معدل الآخر ، ويرتبط التفاؤل بالنزعة الروحية ارتباطا واضحا ، وإذا استحضرتنا في أذهاننا : « عودة الروح » ونتمتها « عصفور من الشرق » و« يوميات نائب » و« شجرة البؤس » و« دعاء الكروان » و« المذبذبون في الأرض » سنجد النتيجة صادقة إلى حد بعيد ، فحيث غلبت النزعة الروحية الغيبية في « عودة الروح » — وفي العنوان كفاية — نجد درجة التفاؤل عالية ودرجة التمرد هابطة ، والأمر على العكس في نتمتها، حيث يبدأ محسن متمردا وينتهي متمردا على روحانية الشرق وخرافاته ، ومتشائما أيضا من مصير هذا الشرق ، و« يوميات بتمردها العنيف تمثل صفحة متشائمة بدت في وصفه للقرية بلونها الأغبر الذي يذكره بفضلات البهائم ، كما شبه الفلاحين بالبدان ، ويصف ليل القرية وصفا قاتما ، وهو وصف لجأ إليه أيضاً في « حمار الحكيم » وهو ليس الهجاء للبيئة بقدر ما هو التمرد على اتخاذها وسليتها . وحين يكشف عن علاقات الموظفين ، وأخلاقهم ، ومدى وفائهم للعمل المنوط بهم يكشف عن هذا التشاؤم الذي عمر قلوب الطليعة المثقفة

فى أواخر الثلث الأول من هذا القرن . وقد ارتبط للتشاورم بالاتصال بالحياة المصرية فى أقصى قطاعاتها اتساعا ، وهو قطاع الحياة فى المدن الصغيرة والريف ، ومن ثم امتاز بواقعية لا تخفى كدر الحياة وبؤسها فى تلك القطاعات .

وينكر بعض النقاد على الحكيم أن يقف عند السخط وحده، وإن رأى من الحياة ما يسوءه ، فيتساءل تعقيبا على الصور الانسانية التى أثارته : « ولكن هل أدرك توفيق الحكيم أن هذا الواقع الذى تحدث عنه ليس جامدا ولا ساكنا وإنما هو متغير متطور ؟ هل فهم قوى الريف والمجتمع التى كانت تبشر من ذلك الحين بالقضاء على هذه الأوضاع المفزعة ؟ هل عبر توفيق عن هذا الفهم والإدراك فى اليوميات أو فى غيرها ؟ الجواب فى رأبى بالنفى ، ومن هنا يتضح خطر السخط وحده ، فالسخط الذى لا يصاحبه أمل مستمد من الواقع يتهى حتما إلى اليأس ، واليأس يوصل صاحبه إلى البرج العاجى بانفراديته وانزاليته ، وهو نفس ما حدث لتوفيق الحكيم^(١) .

ولقد انتهت « الأرض » المتمردة إلى الإخفاق ، وتم شق الطريق ، وعلى الرغم من إشرافات الأمل المتوئب فى أطوار الرواية ممثلة فى مناهضة الظلم والتجمع لمحاربه ، فإن الكاتب قد عبر عن يأسه أو تشاؤمه فى استسلام القرية لوضعها الجديد ، بل قبله ومحاولة الإفادة منه ، وهذا التصور لا تعينه عليه نزعتة بقدر ما ساقته إليه طبيعة المرحلة التى استقى منها تجربته ، فلم يكن من الطبيعى بأى وجه أن تقتصر قرية على وزارة صدق ، وإن كان يخفف من هزيمة القرية أن الحكومة الظالمة نفسها قد زالت فى النهاية .

(١) فى الثقافة المصرية : ص ٣٢ ، ٣٣ .

وأظننا بعد استكمال صورة التمرد في الرواية الواقعية، لم نزل في حاجة إلى مناقشة مارمى به الحكيم من يأس وانعزالية .

فهل صور الحكيم بحق في «يوميات نائب» واقعا جامدا غير متطور؟ وهل وقف عند السخط وحده؟ وهل هذا السخط بغير أمل؟، لقد كان الحكيم نفسه على قدر من الوعي يسمح بأن نقول إنه بشر التغيير ودليل التطور القادم لا ريب، وهو لم يقف عند حد السخط، ومع هذا فالسخط غير اليأس، والحكيم لم يكن يأسا من الإصلاح؛ لأن التعبير عن التجربة في ذاتها دليل رغبة، ودعوة صريحة إلى ضرورة التغيير، والقول بأن السخط طريق اليأس حين لا يقتن بالأمل، ثم هو المقدمة لبلوغ البرج العاجي، إنما هو استمداد من النتائج العامة المشهورة دون احتكام دقيق للتطور التاريخي لفن الحكيم، والحكيم لم يعتزل في برجه العاجي فترة يمكن أن تسمى مرحلة الاعتزال في فنه، وإنما كان يمشى بين خطين متوازيين، يرضى حاجات الحياة الواقعية، ثم يستجيب لنزعته الذهنية التأملية، بل إن أول نتاج له «أهل الكهف» ينتمى إلى البرج العاجي أكثر مما يلمس الواقع، وقد صدرت هذه المسرحية مع «عودة الروح» في عام واحد، تبعتهما على الفور وفي العام التالي «شهر زاد» لتعقبها «أهل الفن» ثم يعود ليكتب عن «محمد» ليقفز فجأة إلى «القصر المسحور» ليلتقي بعد ذلك بيوميات نائب، وإذا لقد عرف الحكيم طريق التأملات ومحاولة توليد الأفكار، قبل أن يعرف اليأس أو السخط على ما يقال .

وقد كان طه حسين في «شجرة البؤس» بعيدا عن هذا الموقف الساخط المشائم، وانسمت نظراته بكثير من التفاؤل في المستقبل، والإيمان بالتطور، وقد ظهر هذا الموقف بصورة جلية في «الأيام» من قبل حين انتصر الصبي للضير

على معوقات البيئة ومعوقات الظروف الخاصة ، وظهرت مرة أخرى في «دعاء الكروان» حين استطاعت الخادم الريفية أن تنتصر على نوازع الشر في نفسها ، واتسع قلبها للصفح ، كما اتسع عقلها لكثير من المعارف المتنوعة ، التقطتها ، ويجهد ما الذاتي ، من هنا وهناك وارتفعت بها كثيرا عن مثيلاتها . وحيث تهتم «شجرة البؤس» برصد مظاهر التطور بين أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، فإنها ترصده وقد اقترن بالآلام لا تحصى ، ومتاعب لا تعد ، وجهود لا يكاد يتصورها العقل ، وعواطف منها ما يسر ويرضى ، ومنها ما يسوء ويؤذى ، ولكن هذا الخاضع العنيف قد خلق مصر خلقا جديدا ، وبدلها من خموها القديم نباهة ومن جمودها نشاطا^(١). وينعكس هذا الإدراك العام المتفائل لمنطق التطور وآثاره البعيدة على تلك الأسرة الكبيرة العدد ؛ أسرة خالد ، فيعرف المعلم جرجس الطريق إليها عاما بعد عام ، يدعوه خالد فيأخذ الحلى في يده وينظر إليه ثم يزنه ثم يؤدي ثمنه إلى خالد ، ويدفعه خالد إلى بنية ليؤدوا منه أجور التعليم^(٢) ، وفي هذا الجو المجهد المكافح سنجد من يأخذ طريقته ليصير قاضيا ، على حين يستعد الآخر ليكون طبيبا... الخ ، على أنه حيال خاتمة هذه الرواية حصرها في حيز التجربة الذاتية أو الاستمداد المباشر من حياته ، فنجدته يشير إلى علاقة خالد برؤسائه في العمل ، وكيف كانوا يستعملون عليه ، ولكنه كان فخورا بأن أولاده يتفوقون على أولادهم ، وهنا تتخلل الرواية عن صورتها العامة لتصير — من حيث الشكل — إلى ضيق التجربة الخاصة ، وإن أمكن أن يصير ذلك ذا دلالة عامة أيضاً تؤدي إلى القول بأن الطبقات البسيطة بدأت تراحم — بل وتتقدم

(١) شجرة البؤس: ص ١٦٩ .

(٢) الرواية: ص ١٦١ ، ١٦٢ .

على - الطبقات التقليدية التي كانت تسود بظروف الوراثة لا المقدرة الحقيقية .
وهو في نظره المتفائلة إلى التطور الحضارى لا يسارع إلى اتهام الحضارة بأنها
أساس ما يلحق بالإنسان من صفات غير مرضية ، بل يعول على الحضارة
في شفائها .

وقد تعرضنا من قبل لروايته « السحار » وموقفه فيهما من التفاؤل
والقشائم ، ورأينا أنه أقرب إلى القشائم في روايته الأخيرة « الشارع الجديد »
على الرغم من إنهاؤها بالأمل الكبير مع تفجر الثورة والقضاء على الملكية
(وليس ثمة ما يمنع أن تكون نهاياته المتشائمة صادرة عن إدراك سطحي لمعنى
التأثير الفنى ، ولكن تشاؤمه يتجاوز نهاية الرواية) ، وهذا القشائم نابع من
نظرة إلى الإنسان لا إلى الزمن أو التطور ، فرأيه في التطور أنه في خدمة
الإنسان ، وأنه ضرورة لاستمرار البشرية ، وأنه قانون حتمى لا يقاوم وإن
عوقته ظروف مثل جمود البيئة أو ما إلى ذلك ، لكن البشر في رواياته -
وهذا ما يشي بموقفه - قساء إلى درجة كبيرة : أفعالهم قاسية ، وكلماتهم حادة ،
وحركتهم فيها عصبية على الرغم من أن قلوبهم قد تكون طيبة جداً . وفي
روايته التي لم نتعرض لها : « النقاب » (وقد صدرت بين الروایتين ، ويسلك
فيها نهجاً مختلفاً وتقليدياً في الحكمة والبناء حيث الحدث الرئيسى الذى
تنمو عنه بقية الحوادث وتطور ، والشخصيات المستمرة من أول الرواية إلى
نهايتها) هذه الرواية تكشف عن وجه آخر من أوجه تشاؤمه يؤيد وجهة نظرنا
في القول بأن هذا القشائم من وحي الإنسان لا الزمان ، ليس من صنع رؤية
قدريّة ، وإنما من آثار التجربة الإنسانية ، أو المعرفة بالإنسان . في « النقاب »
يميل « حسين » الطالب في كلية البوليس إلى ابنة عمه الثرى ، وهى فتاة مثقفة

وعصرية في نظرتها إلى الجنس الآخر، ولكنها مهذبة برئت من « شوائب »
الثراء حين ينظر إلى الفقر ، على حين لم يستطع ابن عمها الفقير أن ينجو من
مشاعر التضائل التي يحسها عادة الفقراء إذا كانوا في رحاب الأغنياء ، لهذا قاوم
« حسين » عاطفته ونأى بنفسه عن منطقة الجذب الشديد ، وعاونته الظروف
حين وضعت أمامه ذات النقاب ، فتاة من حي شعبي ، أشد منه فقراً ، عوضته
بفقرها وحياتها ونقابها عن إحساسه بالتضائل أمام ابنة عمه الصريحة اللسنة
المرحة ، فاقترن بذات النقاب راضياً وسعيداً ، وأنجب منها ، ولكن ابنة عمه
لا تكف عنه حتى تثبت له سوء رأيه ، فتتمكن بوسائل بوليسية — غير فنية —
من أن تثبت له أن زوجته تلك عرفت قبله كثيرين ، وأنها مفرمة بالضباط
خاصة ، وأن النقاب ليس إلا خدعة ، وأنه هو الوحيد الذي بلغت الخدعة معه
منتهاها فتزوجها . وهكذا يتحطم هذا البيت الهاديء المشيع بجو من الحب
والتعاطف . ولا ندري لماذا حطم المؤلف هذا البيت ؟ أليؤكد مرة أخرى لنا
أن منطق التقاليد أقوى من منطق أو دوافع التطور ؟ يبدو أن هذا بعض مراده ،
فإننا لم نشاهد من « ذات النقاب » في حياتها العاطفية قبل الزواج وبعده إلا
ما يروق ويرفع من قدرها ، فلماذا حطمها ؟ هو منطق البيئة والتقاليد التي تأنف
من اللمسة السابقة ولو كانت بريئة ، ولو كانت خدعة ، ولو كانت عابرة .
لكن الكاتب على أي حال يكشف عن موقف إنساني منشأه ، وكيف
لا وقد حطم هذا التمثال الجميل الذي أحبيناه على مدار الرواية ليرضى نزوة بنت
العم الثرية الوائقة من نفسها . على أنه في الوقت نفسه يحمل النتيجة في صالح
التطور ، في جانب السفور وضد النقاب، إن جاز أن نصوغ القضية في حدود
هذه المقابلة .

وهذا الموقف المضطرب بين النظر إلى الإنسان في ذاته ، والنظر إليه كصانع للتطور ، نلحسه أيضاً في « السقامات » وهي الرواية الوحيدة ليوسف السباعي التي يمكن أن تجد لها مكاناً في دراسة عن الفن القصصي والواقعية ، فهي في تهويها لتجربة الموت تميل إلى تحقير الإنسان والتهوين من قيمته : « إياك أن ترهب إنساناً لمظهره ومنصبه ، إياك أن تروع بتلك الألقاب ، وتلك الثياب ، إنها مهما ضخمت فلن تحوى في طياتها سوى بشر ، ومهما ضخم البشر فآله إلى جيفة نثنه كهذا الكلب^(١) » . كما يصف وصفاً بشما الجثث بعد تعفنها (ص ٢٧٧) وينظر إلى الموت على أنه نهاية طبيعية لمخلوقات غير طبيعية . ولم تقف الصور البشعة والقاسية عند رأيه في الإنسان أمام نهايته الحتمية الغامرة وإنما أثناء حياته أيضاً ، فهو على ضعفه لا يرحم من هو أضعف ، وعلى فنائه يتعلق بالحياة بأى ثمن ، وبرغم ضياعه لا ينسى لذاته الخاصة ، ولا بأس بأن يسمى « صبي الحانوتي » « مطيباتي جنازات » !! وأن يجعله يسير في الجنازة كأنه في نزهة ، ونحيب المكلمين يصل إليه كصغير القطار ، وعندما يصل إل القبور يجلس على شواهدا واضعا ساقا على ساق (ص ٢٧٢) كما يجعل القواد مثل « سيدنا رضوان » في يده مفاتيح الجنة ، هو يقدم لنا حوريات الأرض ورضوان يقدم لنا حوريات السماء ، واحد يأخذ أجره منا والثاني أجره على الله^(٢) . على أن الحوار كله يكشف عن هذه القسوة لا يتلطف ، ويصور جوانب الخسة بمباشرة فجأة ، وإذا كان التهوين من شأن الإنسان حين يموت مقبولا فإنه أيضاً يسحب ذلك على حياته : « إن وجه الأرض متغير ، وإن مركبات هذا الوجه من مختلف الكائنات محدود وجودها بفترة معينة لها بداية

(١) السقامات : ص ٢٧٦ .

(٢) الرواية ص ٢٩٥ .

ونهاية ، فترة الوجود تبدأ بالخلق وتنتهى بالفناء وتمر بمراحل الجدة والقدم والانعدام، وابن آدم لا يزيد عن أن يكون أحد مركبات وجه الأرض ، فوجوده عليها محدود بفترة معينة ، حكمه فى ذلك حكم هذا المنعد الذى يجلس عليه ، وهذه القطة الراضة أسفل المنضدة ، وهذه اللبلاية المتفرعة على الجدار . لا بد بعد الجدة أن يصيبه القدم والانهار والانعدام ، ثم ينتهى ويفادر وجه الأرض لينبت سواء يأخذ مكانه فى الوجه المتغير^(١) وهذه النظرة الآلية الحالية من أية إرادة أو فاعلية تلقى أية قيمة يستمد منها الإنسان أسباب وجوده الحقيقى ، هذه القيمة أنه «صانع» وهو إن تساوى مع المنعد الذى يجلس عليه واللبلاية المتفرعة على الجدار والنطة الراضة أسفل المنضدة ، فى أنه يكون صغيراً ثم فتياً ثم شيخاً يتقدم إلى الفناء فإن هذا التشابه سطحي إلى حد كبير ، ويعتمد على الجانب الحسى وهو بدوره خاضع لدورة الحياة الطبيعية ، ولكن الإنسان هو الذى فكر فى الكرمى وصنعه وسخره لراحته ، وهو الذى غرس الشجرة وأتاح لها فرص النمو لفائدته ، وهو الذى استأنس القطة وآواها لتسلية وتطهير بيته ، إنه صانع الحياة ، إنه هو الحياة ، والتركيز على موته يعبر عن نظرة ضيقة ومقشائمة ، ضيقة فى وقوفها عندما هو ذو مدلول فردى ، فالشخص يموت ولكن الجنس البشرى لم يمت ، إنه يتكاثر وينمو ويرق ، وسيظل كذلك . ومقشائمة إذ لم ترصد من الإنسان إلا أنه كائن يموت ، وأنه مجرد ظاهرة تعبر بسطح الأرض ، ولكن الظاهرة العابرة فى الحقيقة صنعت ظاهرة غير عابرة ، صنعت الحضارة الإنسانية . والاهتمام بهذا الجانب العدمى فى الإنسان يسلبه كل فاعلية ويشل إرادته ، ويشبط همته وإقباله على صنع الحياة . ويبدو لنا أن الكاتب قد أحس بأنه أسرف فى نسج هذا الجور القاتم ، وبالغ فى التشاؤم ، وبخاصة حين حول

(١) الرواية : ص ٢٦٧ ، ٢٦٨ .

السقاء إلى «صبي جنازات» من أولئك الذين يسرون أمام موكب الموت، وأحس بمبء هذا الاستمرار الحزن فتخلص من السقاء في صورته المقبضة على مرحلتين: الأولى حين أشرك دوافعه الخاصة في أسباب تحويله عن مهنته صانعة الحياة، إلى الاهتمام بتوديع الأموات دون خلجة ألم، إذ جعله يقاسى — من قبل — تجربة فقد الزوجة الحبيبة، ومن ثم هو يشارك في موكب الحزن ليتذكرها أولاً، ولا يخفف عن نفسه الجزع من الموت ليتقبله بيسر يليق برغبته في لقاء زوجته، ثم تخلص منه نهائياً حين أنهى حياته بضربة قدرية لا دخل لفلسفة الرواية في صنعها (وهذا مأخذ على الحكمة) ولكنه أصلح خطأه في تلك الخاتمة التي ألحقها بروايته، وجعل ابن السقاء لا يتبع أباه في رغبته في تعذيب النفس بالسير في الجنازات؛ وإنما احترف توزيع المياه على الناس من جديد. والمياه لها رمزيته كأداة للتنظير، والخلق، والبعث، بإعادة الحياة والحركة، والصفاء.

وهذه النظرة العبثية إلى المصير الإنساني تقسم بكثير من الخطورة حين تناقش قضايا الإنسان في حياته الأرضية هذه، إذ تنظر إلى ما كان على أنه ما كان يجب أن يكون، أو ما لا بد أن يكون، وأنه ليس للإنسان أن يحاول تغيير شيء مما خلق الله، فمن العبث محاولة صياغة الحياة على نحو يخالف ما صيغت عليه فعلاً، تماماً — وبالتنظير — مثل تلك النهاية المفروضة على المصير الإنساني في غاية المطاف، وهذا المقطع الحوارى بين السقاء وابنه الصبي حين منعه من سقى الحديقة يحدد ما نريد، يقول الصبي: «لماذا لم تدعنى أدخل معك؟ — لأنك لا تؤمن على الدخول! — كيف؟ — ألا تدرى؟ — لا!! — لأنك سرقت الجوافة من الشجرة وأول رأسمال السقا... هي الأمانة — ولكن ما فعلته ليس سرقة. — ما هي السرقة إذا؟ — هي أن تأخذ ما للمحتاج لغير المحتاج»^(١)

(١) سبق «مايم الأكبر» بالتمبير عن هذا الموقف، كما سنرى في مكانه.

— ماشاء الله ... من قال لك هذا؟ — شيء بالعقل — السرقة هي أن تأخذ ما ليس لك . — من قال هذا؟ — ربنا ! — لا أظن ربنا يقول هذا — استغفر ! — استغفر الله العظيم ، ولكنى مع ذلك أصر على أنه لا يقول هذا . — ماذا يقول إذا؟ — أعتقد أن أخذ ما للغير إذا كنا فى حاجة إليه أكثر منه لا تعتبر سرقة ، إنها مساعدة منا لله فى توزيع نعمه وإقرار عدالته ، فنحن فى الواقع لا نأخذ ما للغير ولكننا نأخذ ما لله الفائض عن حاجة الغير ، إنها معاونة لله لا أكثر ولا أقل أفيغضب ذلك الله؟ — الله ليس فى حاجة إلى معاونة أحد ، وهو أدرى بتوزيع ما له على عبده ، ونحن أعجز عن أن نحكم على حاجات سوانا ، وإن فينا من الأنانية ما يعمينا إلا عن حاجتنا ، فإما من بشر يحسن بحاجة غيره ، وإما من بشر يحسن بالفائض عن حاجته ، فهو أبدا فى حاجة ، وغيره فى غير حاجة ! — على أية حال لا أظن أهل السراية فى حاجة ماسة الى الجوافاية التى كنت سأكلها ! — ولا أنت أيضاً فى حاجة ماسة إليها ، ولكن المسألة أن الله وهبها لهم ولم يهبها لك ، ولكل ما وهبه الله ، وواجبنا فى هذه الحياة هو أن نخلص فى عملنا ، ونتقبل بعين قريرة نتيجة هذا العمل^(١).

ولن نستطيع أن نترك جانبا القضايا الفنية فيما يتعلق بهذا الحوار الطويل الذى يرتفع عن مستوى مدارك صبي ما زال يلعب فى الحارة ، وكذلك لفئة التى لا تناسب مع لغة حوار قبله وحوار بعده ، مما يفقد الرواية كثيراً من الاتزان والمنطقية. إلا أننا سنصل إلى جوهر القضية التى تجعل «العقل» فى مواجهة «الله»؛ فالصبي يعرف بالعقل أن المحتاج أولى وأحق بالفائض ، أما الأب فإنه يحتمى بربنا الذى قال إن السرقة أن تأخذ ما للغير دون نظر إلى أى جانب آخر غير أنه يملكه . ونحن نشعر بالعطف على الطفل الذى يستهدى فطرته ويحتكم

(١) السقامات: ص ٤١، ٤٣.

الى العقل ، ولا نشعر بمثل ذلك مع المنطق المتخاذل الهروبي الذي يصطنعه الأب المحروم من لذائذ الدنيا في أبسط صورها ، والمحروم من القدرة على أن يفكر لنفسه أيضاً ، ولكن الكاتب يجعل وجهة نظره هي ختام الحوار ، وإن ترك القضية مفتوحة ، لم يصدر فيها حكماً ، ومع ذلك فإن تسلسل الحوار متضمن لهذه الخطورة . على أن المشكلة في ذاتها مشكلة عصرنا من وجهين : من حيث كونها مشكلة الحاجة في جانب والتخمة في جانب آخر ، وتطلع المحتاج إلى ما في يد المتختم وسميه إلى المقاسمة بصورة ما ، ومن حيث أنها — وفي تلك العبارات السريعة — وضعت « العقل » في مقابل « الله » ، وقصة الصراع بين « العقل » والقوى الأخرى يمكن أن تكون تاريخاً قائماً بذاته ، فآنا هو نزاع بين العقل والتقاليد كما حدث لسقراط ، وآنا آخر هو نزاع بين العقل والتصوف .. وآنا ثالثاً هو نزاع بين العقل والوجدان كما حدث بين فولتير وروسو ، وآنا رابعاً هو نزاع بين العقل والدين كما حدث في النصف الثاني من القرن الماضي خاصة ^(١) ، وهي ما تزال مشكلة حية إلى اليوم ، فضلاً عن أن الرواية التي تناقشها ترجع إلى أوائل هذا القرن . على أنه يمكن أن ينظر إلى هذا الحوار في إطار من اعتبار عقل الصبي جزءاً من عقل والده ، ومن ثم فإنه يعبر عن انقسامه بين مواضع البهثة ومشاعر الذات ، أو إدراكه لصرامة المجتمع وحوائله ولاشعوره الذي يعنى معنى الحرمان ، ويطالب بحق النفس .

ه — قضايا نظرية

(١) الحكيم والواقعية :

لم يترك الحكيم للباحثين الكثير من فرص الاستنتاج ، فقد قال الكثير عن نفسه في كتبه التي تعرض فيها للكثير من القضايا الفنية ، وموقفه منها ، وأسبقها زمناً « زهرة العمر » ثم « تحت شمس الفكر » الذي نشر سنة ١٩٣٨

(٢) الدكتور زكي نجيب محمود : وجهة نظر ص ١٠١ .

ثم «فن الأدب» سنة ١٩٥٢ و«مصالح الحكيم» في أعقابه وأخيرا كان «التعادلية». في «زهرة العمر» يرتبط وعيه بالمذاهب الأدبية عامة بوعيه بالدور المتميز الذي سيقوم به في أدبنا القومي ، إنه يكتب إلى أندريه .. «أما روايتي التي كتبت منها قليلا فقد أهملت شأنها منذ شهر ، وقد انتهت رأيي إلى استحالة المضي فيها وأنا في هذه البيئة الأوروبية العاصفة ، هذه البيئة الحديثة ومايسود فيها من جو المودرنزم يفسد حسن فهمي للأشياء ويحول دون تعرفي حقيقة شخصيتي في الفن والأدب ، أنا أحب المودرنزم وأخشى أن أقول إنى أقلد أساليبه على الرغم منى... أتدري ماذا فضل النقاد ؟ إنهم فضلوا قصص (ما قبل موجة المودرنزم) ورأوها هى الخليفة بالبقاء... أنا موزع الآن... بين الكلاسيك والمودرن ، لا أستطيع أن أقول مع الثائرين : «فليستط القديم» ؛ لأن هذا القديم أيضا جديد على.. إن الفكرة المسيطرة على الفن الحديث هى : الفطرة والبساطة... إنى أكره النظريات فى الفن ، فالفن عندى خلق إنسانى جميل .

هكذا شهد الحكيم مولد موجه المودرنزم التى انتشرت فى أعقاب انتهاء الحرب الأولى ، فأخذ بما فى السريالية والدادية من ميل إلى البساطة واحتكام إلى الفطرة ، لكنه — وبوعى واضح — رفض أن يبدأ من الآخر ، فهذا القديم (الكلاسيك) جديد عليه أيضا ، ولا بد أن يعبر به ، وإن أعجب بالموجة السائدة ، لا أن يقفز فوقه ، لأنه لم يتعرف على ما كان قبله . ويتبع ذلك بهذا التصريح القاطع بأنه يكره النظريات فى الفن ، وأنه يحاول أن يحقق الجمال دون الاستناد إلى منطلق مذهبي ، ويمكن أن نلمح آثار تعرفه على هذه المذاهب التى وقف منها موقف الرفض فى آثاره الفنية فى مجموعها ، حيث صقلت الآداب الكلاسيكية ذوقه الفنى ، وجعلته يميل إلى المزج بين التجريد المعنوى والرمزى ، وبين التصوير

الواقى^(١) .. ويمكن أن نرجع إلى التأثير بالكلاسيكية هذا العرص على دقة البناء « أنا الذى لا يحب فى الفن غير قوة البناء وما يتبعه من قوة التركيز^(٢) » . وكذلك ميله إلى مناقشة القضايا ذات المعانى المطلقة ، التى تهتم بالمصير الإنسانى ، أو بالنوازع الإنسانية غير مرتبطة بمصر أو بأرض ، ومعارضته لسوفوكليس ولجوته إلى « الأسطورة » يحملها بعض قضايا عصره يمكن أن يوضع أيضاً داخل هذا الإطار .

وقد حاصره المطر فى باريس وهو يتأمل تمثال (ديموسيه) واستشهد فى « عصفور من الشرق » بفقرات كاملة من (ديهاميل) ولم تغب اللوحة الرومانسية من أكثر أعماله ، كما نستطيع أن نلحس رومانسيته فى عديد من مسرحياته ؛ فى الطابع العدمى اليائس (أهل الكهف) وفى هذا التقديس المفرق للفن وله جذوره الرومانسية (بجماليون) ، وفى الحوار الدائر بين شهريار وشهر زاد يختلط الرمز بالواقع ذى الطابع الرومانسى ، نكاد نجد فقرات من « نشيد الأناشيد » : أهذا شعرك يا شهر زاد؟ إنه العنايد . ذراعك من فضة يا شهر زاد . أما الرمز فهو واضح فى هذه المسرحيات التى اعتبرها « مسرحيات ذهنية » فأقام مسرحه داخل الذهن وجعل الشخصيات أفكارا ، فأدى به ذلك إلى كثير من الخلط والاضطراب^(٣) ، وإن كان ارتباطه بالواقع — ولو كان واقعا ذهنيا مفروضا على حوادث المسرحية — قد حال بين رموزه والإفاز أو الاستفلاق ، بل إنه — وبما لقلة ثقته فى القارىء — يحاول أن ينص على تفسير الرمز أثناء

(١) الدكتور محمود شوكت: الفن القصصى ص ١٧٢ .

(٢) زهرة : العمر ص ٩٩ .

(٣) الدكتور عبد القادر القط : فى الأدب المصرى المعاصر ص ٤٨ .

الحوار ، وهذا أوضح ما يكون في « بجماليون » ، وكانت « التعادلية » محاولة أخيرة في هذا السبيل ، إذ حاول أن يفسر موقفه من قضايا عديدة ، وحاول أن يرجعها إلى فكرة واحدة . وإذا كان قد شهد موجة المودرنزم في فرنسا إبان اشتدادها ، فإن قراءاته لم تقف عندها ، بل لم تقف عند الكتاب والشعراء الفرنسيين ، فقد أظهر — في زهرة العمر — إعجابه بأوسكار وايلد ، وعرض لطريقة جيمس جويس في عوليس (Ulysses) ووصفها بالإضجار والإملال ، ويرى أن للبالغة في الاعتماد على (المونولوج الداخلي) وإثباته لكل ما يمر برأس الشخصيات ، حتى تلك الخواطر الفجائية الطارئة « عمل لا يستقيم معه بالضرورة بناء القصة ، ولا يسمح به مجال الصفحات المقنول (١) » .

وحين عاد إلى مصر عاد إلى الاهتمام بالأدب الإنجليزى . وفي مجال التعليق على طريقة جويس يذكر أن الكتاب الروس سبقوا إلى النزول إلى أعماق النفس ، واستعملوا المونولوج الداخلي ، ولكنهم لم يضمروا فيه إلا كلاما مختارا متسقاً مع بناء القصة وجوهر الفكرة ، ويردد بإعجاب قول « هسلى » في إحدى رواياته : « إن الفن ليس هو الحقيقة ، وليس هو الواقع ، بل شيء آخر : إنه الحقيقة مقطرة ومصفاة كياويا » ، وسنجد صدق واضحا لهذه الفكرة في آراء الحكيم عن الفن وحرية الفنان وإذا كانت ملاحظات الحكيم على أسلوب جويس واتجاهه إلى الاعتماد على تيار الوعي ، ومقارنة أسلوبه بالكتاب الروس الذين اعتمدوا عليه جزئيا كد يستوينسكى وتشيكوف من قبله يدل على أنه لم يكن سلبى التلقى لما يطالع من آثار أدبية عالية ، فإنه — من زاوية أخرى — يؤكد قوله إنه لا يستطيع أن يثور على القديم ؛ لأن هذا القديم يعتبر بالنسبة إليه جديداً أيضاً .

والحكيم يجب أن يؤكد دائماً إيمانه باستقلال الفنان ، وحرية الفكر ، وكراهيته للفن الذي يبني على مذهب ، وإن كان لا يمانع في أن يبني المذهب على الفن ، وهو ما حاول اكتشافه من خلال « التبادلية » كنظرية ، وهذه الفكرة التي حاول الحكيم أن يجعل منها نظرية تجمع فنه — مع تسليمه بأنه حين كتب رواياته ومسرحياته لم يكن يفكر فيها ^(١) — لها جذورها في الفلسفة الإغريقية القديمة « إذ ينظر إلى الكون وإلى الإنسان النظرة نفسها التي نظر بها فلاسفة اليونان ، وهي نظرة تحاول جمع الأضداد في وحدة ، وهل تستطيع أن تقرأ نظرات الحكيم في هذه المحاولة فلا يرد على خاطرك قول هرتزليطس — مثلاً — بأن حقيقة الكون أضداد تتعادل : النهار والليل . . . ثم لا تذكر قول أنباذقليس في المحبة والكراهية ، في التجاذب والتنافر اللذين يعمل بهما هذه الحركة الدائبة في الكون من اتصال وانفصال . . . » ^(٢).

والحق أن الحكيم يتجاوزه — هذه الفكرة الشهيرة ، تتجاوز القول بأن الحياة تبدأ من طرفين اثنين ، إلى القول بأن كل كائن ينطوي في أعماقه على النقيضين ، وإذا أتيح لأحدهما الظهور فليس معنى ذلك أن الآخر غير موجود ، ولو أننا له ظروف انبعاث مناسب فإنه يثبت وجوده على الفور . وانسياقاً مع فكرة تعادل أو توازن الأضداد ، يحاول الحكيم أن يعارض « الفن للفن » ويراها حبساً للفنان في هيكل الشكل ، كما يرفض الفن الملتزم ؛ إذ هو حبس للفنان في سجن المضمون ! ويعلى من حرية الفنان ، وينكر الالتزام ، لكنه لا يتركه لشطحاته أو بوهيميته

(١) باعتباره في مقال بقلمه : الآداب البيروتية — مارس ١٩٥٧ .

(٢) الدكتور زكي نجيب محمود — كتاب الهلال — عدد خاص عن توفيق

الحكيم — فبراير ١٩٦٨

احتماء بهذه الحرية ، فهو مسئول ، لكنه مسئول أمام نفسه فقط ، إنه صاحب أمانة وحامل رسالة ، ومجرد حمل الرسالة معناه الالتزام بتبليغها ، فالزامه ليس نابعا من موقف خارجي يفسق به جهده مع نظام أو دعوة أو حزب ، وإنما هو التزام الولاء للفكر المجرد ، الفكر الحر ، ولهذا تنف قيمة هذا الالتزام الذي يرتضيه عند حدّ إباحة الشك والمراجعة ، والحرية الفكرية ، بحيث لا يرتفع إلى مستوى الإيمان المعطل^(١). وإذا كان الالتزام والدعوة إليه من قضايا الواقعية ذات الخطر ، فإننا نتوقف عند رأى الحكيم فيه ، إذ يعطيه هذا المعنى الخاص الذى يحاول أن يعادل فيه بين القول بالالتزام والقول بحرية الفنان ، وقد يتضح موقفه أكثر حين نرى كيف (التزم) — من وجهة نظره — فى أعماله ، يقول : « هذا الفن للفن فى الأسلوب ما خطر لى أن أمارسه ، ولكنى أردت أن أتخذ من الأسلوب خادما لأهداف أخرى غير مجرد الإمتاع ، هذه الأهداف ، كما ظهرت واضحة للناس ، كانت قومية وشعبية وإصلاحية فى عودة الروح وفى عصنور من الشرق وفى يوميات نائب فى الأرياف وفى مسرح المجتمع .. إلخ . وكانت مذهبية متصلة بمصير الإنسان^(٢) .. إلخ » ويعقب على هذا الاستنتاج بالتطبيق على أعماله ، فيقول : « كان من الممكن أن تكون عودة الروح مثلا مجرد قصة تصور الحياة فى حى السيدة زينب بين أسرة متواضعة ، وتخلق أشخاصا نابضين بالحياة ، يعيشون فى صميم بيئتهم وفى هذا الكفاية من حيث الفن ، لأن خلق الحياة هو عمل فى الفن كاف . ولكنى ألزمت نفسى بتفسير خاص للروح المصرية ، فلم تنته مهمة القصة عند حد التعبير والتصوير لبيئة وأشخاص ، بل اتخذت موقفا

(١) التبادلية : ص ٩٥، ٩٧، ٩٩.

(٢) التبادلية : ص ١٠١ .

بسم عزرائى معين^(١) « فهو يرفض اتخاذ الأسلوب غاية في ذاته — ويذكرنا ذلك بقول سارتر: « الفن الخالص والفن الفارغ شيء واحد » — ويرى أن أهدافه قومية وشعبية ثم إنسانية . والالتزام (بالإنسان) متخطيا حدود الطبقة مرقف وجودى أيضا ، وهو فى التزامه ينطلق من شعور أو فكر فردى ، فالتماره تابع من نفسه، ولذلك هو مجرد تفسير خاص ألزم به نفسه ، وليس تفسيراً اجتماعياً أو غيريا— ويذكرنا ذلك مرة أخرى بقول سارتر: « ليس الكاتب بكاتب لأنه اختار التحدث عن بعض أشياء، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة^(٢) » وهو يستهدى حريته فى ذلك ، حريته الشخصية وإيمانه بحرية الآخرين .

وعلى الرغم من هذا (الالتزام الشخصى) — إن صح التعبير — فإننا سنجد باب القول بأن توفيق الحكيم — وعلى المستوى النظرى — يميل إلى الواقعية ويأتى بها كثيراً ، لكنه حين يحاول أن يبدع فنا تطلبه ذاته وشروده، فتأتى أعماله وفيها آثار هذا التمزق بين ما استوعب ثقافيا ، وما يحسه ذاتيا ، وما يدركه من وظائف الفن وطرائقه نظريا .

ولقد فطن الحكيم إلى دوره التاريخى فى مرحلته وهو ما يزال فى فرنسا ، فهناك يناقش مع صديقه الفرنسى مشكلة الأسلوب المصنوع، وطرق تلقين العربية، ومعنى البلاغة فى التعبير . وفى هذه المرحلة المبكرة يتعرف على الجاحظ كصاحب أسلوب شخصى وصادق ومصور^(٣)، ويقرأ « ألف ليلة » ثم يجمع إليها « القرآن »، ومن الواضح أن « الشكل » قد استحوذ على انتباه الحكيم فى فترة مبكرة ، ربما لأنه الحد الواضح الذى لا يمكن إغفاله بين أدبنا العربى بصفة عامة وبين

(١) التعادلية: ص ١٠٢ .

(٢) كامات سارتر من كتابه « ما الأدب » .

(٣) زهرة العمر: ص ٢١٥ — ٢٢٠ — ٢٢٩ .

الآداب الأوربية والفرنسية منها بصفة خاصة ، وقد عقب على هذه السباحة الطويلة المعجبة في الفكر والأدب والفلسفة الغربية بتعرف متخير على بقع الضوء في أدبنا المأثور وفكرنا ، وحاول أن يعرض ذلك على ذاته الواعية الناقدة ، فكان أن استمد منطلقه الموضوعي من التراث ، وعرضه في شكل عصرى غربى ، ومنحه تفسيراً ذاتياً يقبله العصر أيضاً . هكذا حاول أن يفعل في « أهل الكف » ولكنه كان أكثر توفيقاً في « شهر زاد » و « ايزيس » ثم « السلطان الحائر » ، ولعله كان يعنى موقفه هذا من الاختيار والزوج حين قال : « إن هزة التصادم بين الشرق والغرب هي وحدها التي تفتح الأعين المغلقة في الشرق والغرب ^(١) » وفي مقدمة « المسرح المنوع » يشير إلى أن وراء هذا التنوع رغبة في ملء فجوة ضخمة لم يملأها تراثنا .

قد يضعف الحكيم أحيانا أمام المنطق الغربى الصلب ، ولكنه لا يلبث أن يثوب إلى نفسه ، ويرى أنه ليس بالضرورة لكي يفيد من الثقافة والحضارة الغربية أن يتعلمها ويهضمها كاملة ، إذ تكون في هذه الحالة هي التي ابتلعت هضمته . ها هو ذا في « عصفور من الشرق » يصطنع منطق أندريه — صديقه الفرنسى — في حديثه مع العامل الروسى إيفان ، فيعلو من شأن الواقع ، ويهبط بالخيال إلى درجة الوهم ، ولم يصدق إيفان الخالم أبدا بالشرق المتصوف الخيالى ، لم يصدق أن هذا الكلام من عند محسن ، وأيقظته هذه النظرة المستريية ، فثاب إلى نفسه ، وعرف مصدر هذه العبارات الغريبة عن تفكيره . وإذا كان أندريه لا يفرق بين الكنيسة والمقهى : « أى فرق ؟ هناك محل عام ، وهنا محل عام ، هناك الأرغن وهنا الأوركستر ^(٢) » فإن الحكيم لم يجد في اصطناع هذا المنطق شيئا من

(١) زهرة العمر : ص ١٠٧ .

(٢) عصفور من الشرق : ص ٢٢ .

(الشخصية) يغرى بالتمرد ، فظل يحلم بالسلام والسكينة في رحاب الضوء المهادىء والصمت الجليل الذى لا يتحقق له إلا فى مسجد أو كنيسة .

وحيرة الحكيم بين التأثيرات المتباينة (تعادها) حيرة الدارسين فى تفسير أعماله .
ومن أطرف ما يلاحظ هنا البون الشاسع بين الإدراك النظرى لفن الأدب ووظيفته عنده ، وآراء النقاد وتفسيرهم لآثاره فى الرواية والمسرح ، فالدكتور إسماعيل آدم مهتم بطفولته ، وخصائص نفسه ، ويراه منذ الصبا صاحب نزوع إلى التخيل والتجريد ، نتيجة انسحابه لحدود نفسه ، وهذا المنزع جعله يأخذ العالم أخذاً تجريدياً ، ويرجع بالظاهر المحسوس إلى الخفى الذى وراء المحسوس ، فهو صاحب عقلية فطرية غيبية تؤمن بالطلاسم^(١) . ويصدق هذه النتيجة التى انتهى إليها الدكتور آدم — وبفض النظر عن الأسباب التى أدت إليها — تلك الدراسة التطبيقية التى قام بها الدكتور عبد القادر القط لأربع من مسرحياته التى عرفت بأنها مسرحيات ذهنية^(٢) ، إذ هى مجرد تصوير لأفكار تتحرك فى المطلق من المعانى ، « وفى اعتقادنا أن الفكرة المجردة لا وجود لها فى نفوسنا ، بل إن كل فكرة مهما تبدو بعيدة الصلة بالواقع المادى لا بد أن تنبع فى حقيقتها من ذلك الواقع . . . إنها (مسرحياته الذهنية) صور متعددة لعقل يحاول أن يخلق نفسه دون الحياة ليدور ويدور حول ما يخطر له من أفكار مجردة^(٣) » .
ومحاولة التلمس من الواقع والاستسلام للعزلة وسبر الأفكار المجردة لا يصنع

(١) توفيق الحكيم: ص ٧٨ .

(٢) يحصرها الحكيم فى ثلاث ، ويضيف إليها الدكتور القط مسرحية أوديب

أيضاً : انظر « فى الأدب المصرى المعاصر » ص ٤٦ وما بعدها .

(٣) السابق: ص ٥٢ — ٧٤ .

فنانا — روائيا أو مسرحيا — وإن أمكن أن يخلق متفلسفا عقلا نيا أو عديميا ، لهذا كان الحكيم بلجأ إلى الأساطير والمعجزات ، ويحملها من أفكاره المجردة هذه ما تطبق ومالا تطبق ، ومهما ضرب الإنسان — أى إنسان — على نفسه من سدود العزلة فإن الواقع فارض نفسه لا محالة ، بل إن عزلته هذه ناتجة عن موقف من الواقع ، وهو فى تراجع عنه يتفاعل معه ، وينفعل به . ألم يشع عنه أنه عدو للمرأة؟ وهذا العداء — إن صح — أليس موقفا اجتماعيا ؟ . ومن ثم فقد جاء فن الحكيم مزيجاً — لا نقول مضطرباً — من الفكر المجرد والرمز والواقع ، ولكن إدراكه الواعى لماهية الفن ، ووظيفته ، وموقفه الواعى من الكون ، ليس فيه من التجريد شيء ، وليس فيه من الرمز إلا هذا الاعتزاز بالحرية الفردية فى التفسير ، وفيه من الواقعية ملامح كثيرة ، وفى « التعادلية » يرى أن كل كائن وكل صفة وكل حالة وكل وضع لا يوجد فى عالم المحسوسات ولا فى عالم المعانى إلا بالنسبة إلى غيره . والقول بارتباط وجود الشيء بغيره بعض ما أقرته النسبية ، وقد كانت النسبية وراء الواقعية المذهبية حين عارضت التعميم والإطلاق ، وعمدت إلى منطق التجريب والقياس . وحين يطرح الحكيم ذلك السؤال الخالد : أيهما أسبق : الشر أم الخير ؟ ، فإنه يخالف القول بالتعادل — وإن استعمل صيغة تشكيك — ويرى أن الشر هو الأصل فى الإنسان ، لأنه متصل بالوعى الأساسى للإنسان ، وهو الشعور بالذات ، وحب هذه الذات .

وهو فى نهاية « التعادلية » يلخص غايته فيلتقى بالفكرة الرئيسية عند الواقعية الاشتراكية ، وهى الثقة بالإنسان ، والأمل فى غد أكثر جمالا ، واكتشاف جوانب الخير والقوة الكامنة فى البشر ، وهو يرى أن التعادلية باعتبارها مذهبا يقاوم الضعف والعجز والنفص والقبج بإيمانها بوجود القوى المعوضة

الموازنة؛ أى المعادلة ، وإعلانها طريقة واضحة للمقاومة ، هى نهوض الإنسان ، سواء كان فرداً أو شعباً ، وهى تثق بهذا الإنسان ، إذ تؤمن بأنه لا يوجد إنسان ضعيف ، ولكن يوجد إنسان يجهل فى نفسه موطن القوة المعوضة (١) .

ولقد تكرر فى نتاج أدباء الواقعية الاشتراكية هذا النموذج بالذات؛ الجبان الذى لا يظن إلى ما تنطوى عليه نفسه من شجاعة ، أو الشرير الذى لا يدرك ما بنداخ تحت قشرة الشر من خير غير محدود ، فإذا ما عرض معدنه على محك التجربة والاختبار ظهر منه ما يبهر ، وقد كانت « عودة الروح » من بعض جوانبها لوئاً من ذلك ، فهى صورة شعب وديع ينطوى على القوة والعظمة من حيث لا يدرك .

(ب) الفن تعبير عن الحياة أو صورة لها :

شغلت قضية العلاقة بين الفن والحياة بعض أدباء هذا الاتجاه — فى مستواها النظرى — وبخاصة أولئك المتقدمين زمنًا ، مما يدل على أن هذه القضية الآن قد فقدت الكثير من حرارتها ، وأن الرواى المعاصر التفت أو كاد عن القضايا النظرية ، ووجه همه إلى عوالم جديدة يمتاح منها تجاربه .

وقد تعرض الحكيم لهذه القضية فى كتاباته النقدية والفنية ، وكذلك تعرض لها طه حسين ثم السحار ، وقد اتخذ كل منهم موقفاً مختلفاً فى أساسه النظرى ، فاختلفت أيضاً تطبيقاتهم — إن صح أن أعمالهم تطبيقات لأفكارهم — فى المجال الروائى . وسنضع فى اعتبارنا تلك (الاستهانة) التى يضرها الحكيم للفن القصصى؛ باعتباره يهتم بالإنسان فى مضطربه الحياتى المادى ، ولا يعتمد على

(١) التعادلية : ص ١٢٨ — ١٢٩ .

أسس فكرية، وسنضع في اعتبارنا أيضاً أن هذه (مغالطة) من الكاتب، فروايته الأولى قامت على فكرة، ولندع جانباً مدى نجاحه في جعل الرواية (برهاناً) عليها أو موحية بها. وروايته الثانية - عصفور من الشرق - قامت أيضاً على فكرة، وأوغلت فيها حتى بهت ملامح البيئة الاجتماعية، واستطاعت روايته الثالثة - يوميات نائب - أن تقيم التوازن بين الفكرة والحياة المادية، فهو بنفسه قد رد على دعواه.

فإذا خرجنا من الخاص إلى العام، مما يخص الرواية كفن إلى الفنون بصفة عامة، فإن نظرتة إليها تقوم على الفصل بينها وبين الواقع. وقد شرح الحكيم هذا الموقف في مسرحيته الذهنية الرمزية «بجماليون» ذلك المثال الذي عشق ماضع على صورة امرأة جميلة (جالاتيا) وسأل الآلهة أن تنفخ فيها الحياة لتصير امرأة، فلما تحققت الأمنية أدركه الملل، وبدأ يتبرم منها لأن الواقع ملازم للنقص، فعاد يحلم من جديد عن تمثاله، وضاق صدره حتى جدف، وأهان الآلهة، ورأى أنها وهي الكاملة لا يصدر عنها إلا الناقص، أما الفنان وهو البشر الناقص فإنه - متعلقاً بالمثال - يصنع الكمال ويحققه في الفن. قد نلح هنا ظلاً أرسطوياً خفيفاً، حين كان أرسطو يناظر بين الواقع والشكل الفني، ويعبر عن الحياة بأنها «مأساة فاشلة» لأنها تشتمل على حوادث غير مترابطة، وتظهر فيها أحوال عفوية بغير تدبير، وهذا ما ياباه منطق الفن الذي يرعى السببية والتناسق، ومن ثم فالشكل الفني أكمل من الشكل الحياتي.

ولكن الأمر عند الحكيم لا يقف عند هذا الحد، حد الشكل - إنه يحمل الفن في حالة تعارض مع بعض تجارب الحياة. وهذا ما نوحى به مسرحيته السابقة الذكر.

وهناك سؤالان ملحان لابد أن يذكرنا هنا ، أولهما : هل تعكس الآثار الأدبية للكاتب مقولته التي افترضت التعارض بين الفن والحياة ؟ وهل حال إعجابه بالفكر بينه وبين احتلها الحياة ؟ فيما يخص الجانب الأول فإنه كان في بداية حياته الفنية يميل إلى المعارضات ، أن يجعل فكرة ما في موقف التعارض أو المناقضة لفكرة أخرى : الفن والحياة في بجماليون ، والقلب والزمن في أهل السكف، والعاطفة والعقل في شهرزاد ، ولكنه ما لبث أن كف عن ذلك ، فحتى كتاباته ذات الطابع الكلاسيكي مثل « برا كسا » ، و« شجرة الحكم » لم تعد تحفل بذلك كثيراً ، على حين نجد المضمون الاجتماعي واضحاً ، ولقد برئت كتاباته في الخمسينيات والستينيات من آثار هذه العزلة أو الإحساس بالتعارض إلى حد كبير ، كما قد نفى أخيراً عن نفسه لونا آخر من العزلة ، هو العزلة الفنية، حبساً للشكل التقليدي ، فبشر بزواج بين الرواية والمسرحية في « الورطة » وبشر بزواج آخر بين العقول واللامعقول في « الطعام لكل فم » وقد بدأ مع تحركه عن المواضيع الأسطورية والخيالية يتخذ الحياة مصدراً لإلهامه ، والمجتمع غاية لفنه ، حتى اضطر إلى إعلان ذلك على غلاف مجموعة من مسرحياته القصار. ولقد أجبنا ضمناً — فيما نحسب — على التساؤل الآخر ، فلم يكن « الفكر » ماعاً عالياً بالدرجة التي يدعيها ، وإلا ما هي الفكرة التي تدل عليها مسرحية « الزمار » مثلاً ؟ وما الفكرة التي ينتهي إليها في « مفتش كحك » وغير ذلك من مسرحياته ذات الفصل الواحد وقصصه القصيرة ؟ .. يبدو أننا مضطرون إلى أن نذكر بما سبق أن قلناه من وجوب الخلط حين يتحدث الأدباء عن أنفسهم وعن أدبهم ، ويحاولون تصنيفه أو تفسيره ، فكثيراً ما يذكرون أشياء بوحى من وعيمهم المتطور الذي لم يكن على تلك الهيئة عند الإبداع ، وكثيراً

ما يتخيلون علاقات نظرية لا تصدق، ولا هم يصدقونها حين يكتبون . وآية ذلك في هذه المسرحية ذاتها - بحاليون - التي أقامها ليؤكد تعارض الفن مع الحياة . فإن الفنى المثال ، وبعد أن ردت حالة الجمود إلى التمثال وعاد إليه جماله البارد . عاد يحلم من جديد بحالانيا المرأة حتى سقط مريضاً ، وهذا السقوط، وإن عبر في أحد أوجهه عن جبرية الصراع أو التعارض بين الفن والحياة فإنه يدل أيضاً على أن منطق الحياة هو الأقوى ، وأنها رغم كل شيء قد كسبت الجولة . ويدعم هذا الفن موقف مساعد المثال رئيس الذى يرى من سطحيته وجود مشاعره ، وصار إنساناً صوبياً وفناناً صوبياً أيضاً، حين عرف الحياة عن طريق علاقته بإيسمين .

ولا نشك في أن المكان الذى اختاره الحكيم للفن يتم على منزع أرستقراطى ومتصوف فى آن واحد ، فهو ينظر إليه على أنه شيء رفيع إلى درجة أنه يوشك ألا يلمس حتى لا نصيبه بصمات الحياة الدارجة ، وينظر إليه على أنه شيء مثالى غارق فى الغموض والتصورات المغداخلة والأفكار التى ليس لها قرار ، والذى يقرأ « زهرة العمر » يشعر بمدى خيبة الأمل التى أحسها الحكيم عقب عودته من باريس للفارق الهائل بين الحياتين ، وتفاقم هذا الإحساس حين اضطر للعمل فى الأقاليم والمدن الصغيرة ، وتعامل مع جمهور لا يقدر فيه مشاعره وثقافته الخاصة . ورفعه للفن وفصله عن الحياة له وجهه الاجتماعى الذى يدل على عدم ثقته بالجمهور واعتباره بعيداً عن شعوره .

أما الدكتور طه حسين فإنه يشارك الحكيم نزعة الأرستقراطية تجاه

الفكر ، وإن خالفه في كونه أرسطوياً على الثقافة لا المنبت ، كما يشاركه عدم الثقة في الجمهور بدرجة أقل ، وقد بدأ بالتعريف والتقديم للثقافة الكلاسيكية التي استغرقت شطراً كبيراً من جهوده العلمية ، وبين الأرسطوطالية والكلاسيكية وشائج لا تنسك ، على أن الكلاسيكية بنزعتها الفكرية والتصويرية تلائم ظروف طه حسين الخاصة ، كما يلائمها الرمز أيضاً ؛ فهو — كما عبر عن نفسه — مستطيع بغيره ، ومماناته لأمر الحياة اليومية العامة محدودة بقدراته . وفي الكلاسيكية حيث يرتفع الاهتمام بالفكرة وتوليد المواقف مع العناية بالشكل الفني والصياغة يجد هذا الكاتب ميدانه الفسيح ، وتظل الواقعية بعدم احتفائها بجماليات التعبير غير مرضى عنها ، ويكشف ذلك الحوار — الجاد أحياناً — بينه وبين بعض نقادنا الذين اتخذوا الواقعية شعاراً نقدياً وأدبياً لهم عن موقفه النظري ، فيعارض قول هذا الفريق من النقاد إن مضمون الأدب في جوهره أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية ، وإن تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبي لا يتعارض مع تأكيد قيمة الصورة أو الصياغة ، بل يساعد على الكشف عن كثير من الأسرار الصياغية .

ويرتب هذا الفريق على هذا الموقف القول بأن صورة الأدب ومادته لا تتآزران إلا في الأعمال الناجحة ، أما إذا غلب الاهتمام بالشكل كما يلاحظ على السريالية والمستقبلية فتلك علامة فشل . ويهون الدكتور طه حسين من قيمة هذه النظرية الجديدة ، ويصفها بأنها مجرد زعم ، وينكر ما يستنتج من هذه المبادئ النقدية بطريق المخالفة ، إذ تجعل كل أثر أدبي لا يصور المواقف والوقائع الاجتماعية ليس أدباً ، ومعنى ذلك أن الأدب لا ينبغي أن يصف الطبيعة التي نعيش معها على هذه الأرض ؛ « فالأنهار والأشجار والجبال والسهول والوديان

والحيوان وما شاء الله من هذه الأشياء التي تتألف منها الطبيعة لا تصلح موضوعاً أو مضموناً للأدب فيما يرون . . . لأنها ليست مواقف ولا وقائع اجتماعية ، وإحساس الفرد وشعوره ومناجاته لنفسه مما يحول في ضيقه من الخواطر، وما يثور في قلبه من العواطف، وما يضطرب في نفسه من المعاني لا يمكن أن تكون موضوعاً للأدب . . . وقس على هذا . . . وكذلك تبنى أكثر الأدب القديم والحديث ؛ لأنه لا يصور البؤس والجوع وحاجة الناس إلى ما يسر حياتهم ، فالإنسان عند هؤلاء السادة وعند أساتذتهم أيضاً قد خلق ليأكل ويشرب ويحيا حياة ميسرة ، فجده وجهده وتفكيره وتدبره وتأمله وشعوره وعواطفه ، كل هذا يجب أن يتجه إلى شيء واحد ليس غير ، وهو تيسير الحياة الاجتماعية وإرضاء حاجات الناس التي تتصل بأجسامهم وحدها . . . ومن هنا نفهم أن يكون شعر إليوت غير ذي خطر؛ لأن هذا الشاعر الإنجليزي مسيحي متعمق لدينا ، يؤمن بأن له قلباً وعقلاً وروحاً، وتسمو نفسه إلى ما فوق المادة ، فهو لا يفزع للمواقف والوقائع الاجتماعية بالمعنى الذي يفهمه هذان الأدريان الكريمان وأمثالهما من أصحاب المادة الخالصة في الحياة . أما الشاعر الرومى مايكوفسكى فشاعر عظيم حقا عند هؤلاء السادة ؛ لأنه بمجد الحضارة الصناعية التي تتيح للناس أن يأكلوا ويشربوا^(١) « ولا نشك في أن العبارات المقتبسة التي رتب عليها طه حسين هذه النتائج لا تعين على هذا التصور الذي استهدى فيه الفكرة العامة عن موقف الماركسية من الأدب بوصفه جزءاً من المذهب الفكرى ، الذى يعنى بالحقائق الاجتماعية — لا المشاعر الفردية — ويفسر الأعمال الأدبية لكل عصر من العصور في جانبها الموضوعي — (في

(١) الدكتور طه حسين : خصام وقد ص ٩٦ — ٩٩ .

مقابل الشكلي) من حيث اتصالها وتعبيرها عن مجتمعتها . وليس معنى ذلك - في رأينا - رفض الموضوعات ذات الطابع الجمالي التي كتبت في عصور سابقة ، وإنما المراد أن توضع في إطار من عصرها وظروف المجتمع الذي أبدعت في ظله ، « ففي عصور التحلل تكثر موضوعات الهرب من الواقع أو الزهد فيه ، على حين تحرص الطبقات الحاكمة على الموضوعات التي من شأنها تبرير الواقع في الحاضر ، وموضوعات النهضة والكفاح تعبر عن أمانى الطبقات الصاعدة^(١) » فليس من حقتنا أن نرفض الآثار الرومانسية التي كانت في عصرها ذات وجه ثوري أصيل ، واستوعبت إلى حد كبير متطلبات عصرها، وعبرت عن قضاياها ذات الوجه الفردي والاجتماعي أيضاً .

ومن المبالغة أن يقال إن الأثر الفني له وجه واحد يقبل على أساسه ويرفض إذا خالفه ، والتجربة الفردية مردها في النهاية إلى عمق آخر هو: الإنسانية ، وإذا كانت الرومانسية قد انتهت كعلامة على عصر فإنه من المحال أن تنتهي كقيمة فنية نابعة من شعور إنساني خالد .

ويكشف الدكتور طه حسين عن مقياسه النقدي فيقول : « كل ما فيه روعة وجمال يروقي ويشوقني ويمتعي ويرضيني مهما يكن موضوعه . لا أنفر من الأدب المادي لأنه مادي ، ولا أحب الأدب الروحي لأنه روحي وإنما أنفر من الآثار التي لا تحقق معنى الأدب ، ولا تهدي إلى ما ينبغي أن يهدي الأدب إليه من هذا الشعور بالجمال سواء أصور المادة أم صور الروح^(٢) » وعلى الرغم من هذا الموقف الجمالي الذي يقفه

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال : « نقد الأدبي الحديث » ص ٣٤٠ .

(٢) حصام ونقد: ص ١٠٠ ، ١٠١ .

طه حسين ويقبل ويرفض على أساس منه لا بناء على موضوع الأدب ، فإن عبارته لا تسقط ذلك الأدب الذى عارضه فى عباراته السابقة ، لأن القول بغاية الأدب أو هادفته لا يتضمن إنكار قيمته الجمالية ، ولكنه يتضمن إنكار أن ترتفع الوسيلة إلى مستوى الغاية ، وأن يصير التعبير الجميل غاية فى ذاته ، وإن خلا من التعبير عن حاجات المجتمع المادية أو النفسية . ولكن طه حسين يلح على الجانب الجمالى إلحاحاً شديداً ، ويرفض اعتبار الأدب وسيلة ، وينظر إليه كغاية فى ذاته ، ويعيد إلى الأذهان القول بالحرية المطلقة للفنان بقول ما يشاء ، وهذا الموقف بدوره يرتكز على دعوى غامضة مرفوضة عند الواقعيين هى القول بالإلهام^(١) ، فإذا كان الأديب يوحى إليه بغير إرادة منه ، أو تملكه قوى غامضة لحظة الإبداع فإنه ليس من حق النقاد محاسبته على أمر لا يملك له دفعا ، ولكنه إذا كان يكتب عن إرادة ، ويضع عينه على قرائه ، ويكتب بقصد التأثير فى الآخرين فإنه لا مفر من وضع هذا « الأثر » — أو الهدف — فى ميزان القيمة الإنسانية والفنية ، ومحاسبته عليه .

ويؤكد طه حسين موقفه الجمالى فى مقال شهير بعنوان « واقعيون^(٢) » فيأخذ على الروائيين الواقعيين ودعاتها كلهم بالنقل والتسجيل ، ويعتبر ذلك الجهد الذى يقف عند النقل والتسجيل شيئا تافها لا يكشف عن فن أصيل « إلا بمقدار ما تكون الصلة بين أحاديث الناس فى الشوارع والطرقات وبين الفن » ويصف واقعيئنا الجديدة — كما تراءى له — بأنها بدعة من واقعيات الأمم قديمها وحديثها شرقها وغربها ؛ لأن أصحابها لم يريدوا أن يكونوا أصحاب

(١) الدكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى ص ١٧٢-١٨٦

(٢) من أدبنا المعاصر : ص ٢١ — ٢٩ .

فن وأدب، وإنما أرادوا أن يكونوا أصحاب تصوير وتسجيل بأداة الفوتوغرافيا. وأداة الفوتوغراف. ثم يحمل على اللغة العامية التي يصطنعها أصحاب هذا الاتجاه — في مجموعهم في تلك الفترة التي ظهر فيها المقال — ويعتبرها رطانة مرد استعمالها المعجز عن تذوق الفصحى وتطويعها للتعبير، ويشير إلى ما يشيع بين هذا الفريق من تشاؤم وسوء ظن بالحياة والأحياء. ويصف ذلك بالزيف؛ لأن أكثر هؤلاء الكتاب يعيش حياة سوية وسعيدة أيضاً. وحين يقرر أن الواقعية قد عرفها الشعب العربي على يد جرير والفرزدق وغيرهما، وقد عرفها اليونان والرومان، فإنه يكشف عن تمييع فكرته عن الحدود المذهبية للواقعية، والخلط بين الواقع والواقعية، وبين الواقع الاجتماعي والواقع الفردي، وبين المهجاء الشخصي ونقد الطبقة، كما يحمل السلوك الشخصي شاهداً على الموقف الفني أو الفلسفي، ولكن هل كان كتاب رواية المغامرات أو العاطفة يعيشون كفامرين أو عشاق؟!

ورواية طه حسين التي عرضنا لها تفصيلاً في هذا الفصل تحقق موقفه المتوازن بين الواقعية المذهبية والحرص على الحقيقة، ولكن في صورة جمالية، فتجربته في « شجرة البؤس » لها مضمونها الاجتماعي، بل هو نفسه يشير في صدرها إلى أنها صورة اجتماعية، ويختفي فيها النزاع الفردي، فلم ينفرد فيها شخص بالبطولة، وهي ترصد المجتمع في تطوره، وتبشر بمجتمع جديد لا تورث فيه الحظوظ وإنما تنال بالجهد والتضحية، وعلى أساس من القيمة الحقيقية للعمل، وهي إلى ذلك أول رواية مصرية تصور عدة أجيال في أسرة واحدة، وهذه جميعاً من الجوانب التي اهتمت بها الواقعية. ولا نستطيع أن نقول إن « شجرة البؤس » رواية غير هادفة، ومن الخطأ أن يتصور أن الرواية الهادفة تدعو إلى شيء أو ترفض شيئاً في وضوح وتركيز بلغة تقريرية. هذا الأدب الدعائي لم يقل به أحد، وهو

مرفوض عند كافة المذاهب والاتجاهات ، وإذا كان الأدب الرومى قد تورط فيه لبضع سنوات عقب الثورة البلشفية فإنه سرعان ما صحح نفسه وانطلق من حيث توقف قبيل الثورة ، حريصا على سماته الإنسانية الأصيلة ، ودعوته الى العدالة والتفأول والإيمان بالإنسان .

ومن الحق أن طه حسين قد حقق فى روايته التوازن الأصيل بين الهادفية والجمالية ، إذ انحازت الى جانب التطور ، وحيث جهد العاملين بأن أبلغتهم أبواب النجاح ، وأدانت النزعة الروحية حين تكون سبيلا أو منزلقا الى العجز والغيبية والهروب ، وأدانت الطبقة ألما كان الأساس الذى تقوم عليه مع احتفائها بالتعبير ، وإشباعها للوصف ، بل وميلها الى الخطائية أحيانا . وهذا الملمح الأخير قد نال من اتساقها شكلا .

وثالث الثلاثة فى مناقشة العلاقة بين الفن والحياة هو « السحار » ، ولكنه يختلف عن سابقه إذ يتجه الى الشكل الفنى للرواية ، لم يقل باستقلال الفن وتعارضه مع الحياة - كما فعل الحكيم ، ولم يناقش طبيعة التجربة الفنية وحدودها ، وما يقبل من التجارب وما يرفض - كما فعل طه حسين ، لأنه طرح القضية معتمدا على روايتيه اللتين عرضناهما سابقاً ، والشكل الفنى هو أبرز ما يميزها ، وهو يصنفهما تحت عنوان « الحبكة المفككة » ويعنى بها هذا النوع من القصص الذى لا يكون له سلك ينظم كل حوادثه ، وليس له عقدة ، فيه أكثر من عقدة ، وأكثر من بطل ، وأكثر من حادثة غير متماسكة ، إنه الحياة الكبيرة التى تتفاعل فيها الشخصيات وتتصارع لتتكون الحقيقة الفنية التى يهدف إليها الكاتب ^(١) . وهو يذكر فى مكان آخر ^(٢) أن الاعتماد على حادثة واحدة لتطويرها الشخصيات

(١) القصة من خلال تجاربي الذاتية : ص ٢٧ .

(٢) السابق : ص ٣٧ .

بنافى الواقع ، ثم يذكر دعما لوجهة نظره أن « الحرب والسلام » و « أوراق بكوبك » و « الفورسيت ساجا » تصطنع هذا الشكل الفنى الذى آثره .

ونحن بدورنا مع اعترافنا بأن الفن الروائى يعتبر حديثا نسبيا ، ومن حقه أن يستوعب كافة التجارب فى مجال الشكل حتى تستقر أسسه وترسى تقاليده ، نقف مسلحين بالحدز تجاه قبول هذه الدعوى ، فهى فضلا عن إهمالها لتمامك الشكل الفنى ، وهو جانب جمالى لافكالك منه لكافة الفنون ، بل إن الفن لا يكتسب هذه التسمية إن تحلى عنه الشكل المتميز ، فإنها تزعم أنها تستمد شكلها من مجانستها للحياة ؛ تلقيها لعطائها المباشر وبغير تدخل من الكاتب ، وهذا غير ممكن عمليا ، لأن الحياة شىء والتعبير عن الحياة شىء آخر مختلف ، ومجرد محاولة التعبير تعنى تدخلا من الكاتب لفرض نظام بعينه وكلمات يحتزنها ، وبالرجوع إلى حديث « السحار » من روايته الأولى سنجد أنه حاول العثور على الفكرة أولا ، وقد لخصها فى القول بأن سلطان التقاليد أقوى من التطور الحضارى الذى يحققه الفرد ، وإذا كان الأمر كذلك فإنه بالضرورة سيختار من الشخصيات والمواقف ما يؤدى إلى الإقناع بفكرته هذه ، والاختيار يعنى القبول والرفض ، يعنى الاكتفاء ببعض عن الكل ، وهذا البعض مفضل على غيره لأنه أكثر وفاء للفكرة التى افترضت مسبقا .

ومن جهة أخرى فإن الناقد الفرنسى « رامون فرنانديز » يربط بين الحكمة المفككة فى رواية الحقبة ، أو الفترة الزمنية و « السرد » كأسلوب أداء ، ومن ثم فإنه يقلل من قيمة هذا النوع من الروايات ، بل يبالغ فيضعه فى مقابل « الرواية »^(١) . وكان رواية الحقبة التى تصطنع السرد تمثل درجة أقل من أن توصف بذلك^(١) .

(١) بناء الرواية : ص ١١٧ ، ١١٨ .

والسحار ، في دفاعه عن « الحبكة المفككة » ، يردد أسماء روايات نالت إعجاباً مستمراً من النقاد ، ولكن الخصائص الفنية التي يرد هولاء النقاد إعجابهم لتحقيقها لا تتوافر كلها أو أكثرها الروايتي السحار .

ويحاول « فورستر » أن يعلل تلك العظمة التي يشعر بها قارىء « الحرب والسلام » تجاه الرواية فيردها إلى صدقها الزمني وتماقب الأجيال ، فكان لدى تولستوى الشجاعة لكي يرينا الناس وهم يصيهم المهرم والتعفن الجزئي القاسي والتعفن الكلي ، وبرغم ذلك فإنها غير محطمة أو مؤنسة ، « ومن المحتمل أن يكون ذلك لأنها قد امتدت فوق الفراغ والزمن ، وقد يبدو الإحساس بالفراغ مفرغاً للشحنة وجاذباً للاحتدام لدرجة الإفزاع ، ثم يترك فيما وراءه شعوراً يشبه الموسيقى . بعد ما يقرأ المرء رواية الحرب والسلام ، فإنه يشعر بعد قليل بأن أوتاراً كبيرة بدأت ترسل أصواتها ، ولا نستطيع أن نحدد تماماً ما الذي ضرب عليها... إنها لا تأتي من الأحداث ولا من الشخصيات ، إنها تأتي من المنطقة المتسعة في روسيا التي تتبثر عليها ، والحقول التي تستجمع العظمة وفخامة الصدى عندما تغادرها ^(١) . ولا يفكر عليها Macy عظمتها وقدرتها الرائعة على الوصف والإحساس بالشاهد، ولكنه يصفها بأنها عديمة الشكل ^(٢) . ويحاول كولن ولسون أن يجد أساساً فلسفياً لهذا الشكل الروائي ، منطلقاً من القول بأن الفن « احتجاج » وهذا الشكل الذي آثره تولستوى في « الحرب والسلام » وتبعه آخرون — مثل بفت في : حكاية الزوجات العجائز — بمثابة احتجاج يأخذ شكل محاولة لمعالجة المحدودية، فهذا الشكل — عنده — يهدف إلى تحطيم الحدود الزمانية والمكانية، فهو محاولة لخلق (واقع) بديل ^(٣) . ومحاولة كولن ولسون لفلسفة هذا الشكل

E. M. Forster, Aspects of The Novel : p. 46. (١)

The Story of Literature in the World P. 469. (٢)

(٣) المعقول واللامعقول في الأدب الحديث : ص ٩٣ .

تذكرنا باحتجاج السحار له ، وحكمه عليه يصلح عندنا أيضاً . ورواية السحار الأولى ظلت محصورة في بيت قديم ، فخفضت لتحكم عنصر الزمن ، وظل المكان جامداً ، فإذا ما تبلورت الحوادث حول شخص مسطفي زاد المكان جموداً ، ولكن « الزمان » تلاحم معه في بطئه ومن ثم فإننا نستطيع — بعبارات فورستر — أن نقول إنها افتقدت هذه العظمة التي خللت « الحرب والسلام » . وبضيف بعض مورخي الأدب الإنجليزي رواية ديكنز « أوراق بكويك » إلى تلك المرحلة الضعيفة في نتاجه ، التي اختلط فيها تأثير قصص الكاريكاتير بالملودراما المعاصرة ^(١) . ولا ينظر « فورستر » إلى هذه الرواية نظرة جدية ، إذ هي مجرد تسجيل لجهاز آلي ، ولا ينبغي عنه شيئاً أن يصف مستر بكويك بأنه عاقل ومدرّب جداً . ولكنه يميز ديكنز في هذه الرواية بما افتقدته روايتا السحار ، وهو حرصه على ظهور الشخصيات كأعماط ذات طابع كاريكاتوري ، ومن ثم فإننا نعرفها فور لقائنا بهم ^(٢) .

وإذا فهذه قضية ذات شعب ثلاث ، أولاها عن موقف الفن من الحياة ، والثانية عن علاقة الفن بالحياة الاجتماعية ، والثالثة عن صلة الشكل الروائي (بشكل) الحياة العادية في تدفقها المفوي ، ومدى قدرة الرواية على اصطناع هذا الشكل . ولقد ظهرت آثار ثقافة كتابنا الخاصة ، كما ظهرت ذاتيتهم متميزة ، فما عرضنا لهم من آراء . ولكن من الحق أن يقال في غابة الأمر : إن أصالتهم وتميزهم أكثر وضوحاً وصدقاً في أعمالهم الروائية حين نجعلها مصدرنا الوحيد للتعرف على آرائهم في الفن والحياة .

(٢) القصة في الأدب الإنجليزي : ص ٩٠

(٣) Aspects of the Novel, P, 79.

الفصل الثاني

الواقعية التحليلية

١ - التحليل بين جيلين

كان الاتجاه التحليلي هو الغالب على دعاة المدرسة الحديثة في القصة المصرية . وقد أرجعنا ذلك لأسباب محددة من تأثير مباشر ببعض كتاب الواقعية الأوربية ، ومن إثارة التقيد الروائي الجاهز ؛ وهو ما أدى إلى ارتباط « التحليل » برواية الشخصية ، فجاءت روايات هذا الفريق في عمومها أشبه بتاريخ للشخصيات ، ولكن مفهوم التحليل في تلك الفترة التي نتحدث عنها قد اتسع كثيرا - وكان لا بد أن يتسع - فلم يعد هم البحث عن النموذج الشاذ ومحاولة الكشف عن كوامن عقده ، أو تحليل سلوكه أو تتبع انهياره ، إذ أصبح الأسوياء أنفسهم يصلحون كظواهر تستحق التسجيل والتحليل . وإذا وجد الشذوذ في شخصية ما فإنه لم يعد يرد من الكاتب - وفي كلمة واحدة - إلى أسباب خاصة عاناها البطل في طفولته وصباه مثلا ، وإنما صار المجتمع قسما للظروف الشخصية والخاصة ، بل لعل تأثيره أقوى وأطول استمرارا . وسنرى عند هذا الفريق الأخير أن التحليل وإن اتجه إلى شخص بعينه فإنه لا يعرضه كظاهرة معزولة ، أو في محيط الأسرة الصغيرة ، وإنما يضعه في إطار من مجتمعه ، ويربنا انعكاسات الأوضاع الاجتماعية وتأثيرها في تكوين الشخصية ، ويربنا أيضا محاولات هذه الشخصية

للتأثير في المجتمع بقيادته أو التمرد عليه . سنرى بعضهم يخطب في المقاهي العامة داعياً إلى التمرد والرفض والتحطيم ، وبعضاً آخر سيخرج ليحطم الأصنام بنفسه كما فعل صاحب « قنديل أم هاشم » .

ومن ثم يمكن أن نقول إن التحليل قد اكتسب بعداً جديداً ، ولم يعد وفقاً على ذلك الأسلوب الذي يهتم بالكشف عن الانحرافات الفردية بصورة ساذجة ، كأن يصور طفولة محرومة ، ويظهر أثر ذلك على علاقاتها الاجتماعية فيما بعد ، مما لا يدل على وعى عميق بأصول علم النفس ووسائله في قياس الشخصية . على أن الاهتمام بدوافع الانحراف الفردي قد وجد صورته السليمة عند هذا الجيل المتأخر أيضاً ؛ وبخاصة عند نجيب محفوظ في « السراب » وهي نتاج فرويدي واضح ، وإذا قد اهتم هذا الجيل المتأخر بالتحليل الفردي أيضاً ، وأضاف إليه التحليل الاجتماعي ، الذي يتجه إلى الكشف عن مواطن الانحراف في النظام الاجتماعي ، ويحاول أن يكتشف أسبابها ، أو يشير إليها ، وبتعبير آخر : صار الفرد يوضع في إطار من الجماعة ، تؤثر فيه ، وتدفعه ، وتشكله ، وتنصره أو تحطمه .

ويمكن تحليل هذه النزعة الجديدة في التحليل بازدياد الوعي الاجتماعي عند الكتاب ، لم يعد الأديب ينظر إلى الناس على أنهم أفراد أو أنهم يمثلون ظواهر مشتتة . وإنما صار ينظر إليهم على أنهم أفراد في جماعة ، وأن العطاء متبادل بين الفرد والجماعة . وكما يمكن أن يكون الفرد محطماً للجماعة أو لفرد آخر ، فإنه أيضاً يمكن أن يكون (ضحية) لهذه الجماعة . وهو في تخليه عن معناه الفردي سيجنح أيضاً إلى (تمثيل) طبقة أو فئة من طبقات الجماعة . ولقد تأثر كتاب المدرسة الحديثة بنورة ١٩١٩ وانجهموا إلى اختيار نماذجهم من بين شخصيات

تلك الطبقة الشعبية والمتوسطة ، التي برزت في تيار الثورة الصاخب وأثبتت وجودها. ولكن الكاتب من هذا الرعيل الأخير لم يعد يكتفى بمجرد اختيار « أبطاله » من بين هذه الطبقات ، وإنما أصبح يتخذ منها موقفا ، فينصر قضيتها أو يدينها ، وهذا تعبير آخر عن ازدياد الوعي بالطبقة — أيا كانت — وضرورة الانتماء ، وإحساس الكاتب بأنه جزء من الجماعة يشاركها في صنع مصيرها . واتساع اللوحة سمة المرحلة أكثر مما هو سمة الأسلوب ، فقد لاحظنا أيضا، في الفصل السابق، أن الفريق الذي غلبت عليه نزعة التسجيل قد تجاوز صورة قصة الشخصية أو رواية الحدث واتجه إلى قضايا اجتماعية ذات خطر ، مما يؤكد سيطرة التطور التاريخي والاجتماعي، ونشكيله للروابط بين المثقف وبيئته ، وتقف الفروق الفردية عند حد أسلوب التناول، وهو ما الرضيناه كأساس للتقسيم.

وكما لا ينتسب التسجيليون إلى جيل بعينه فإن التحليليين أيضا يشاركونهم هذه الخاصية ، منهم الشباب ومنهم من عاصر المرحلتين ، مما يؤكد من وجه آخر إحياءات الفترة . فكاتب مثل محمود تيمور قد زاول الأسلوب التحليلي في مرحلة البواكير ومرحلة الازدهار ، ولكنه تجاوز التجارب الفردية المستقطبة والشخصيات الشاذة التي لا تمثل غير نفسها ، إلى محاولة الفوص وراء الدوافع الاجتماعية، واكتشاف حركة الطبقات والكشف عن نوازعها وأحلامها ، بل والمساهمة في نقد مسارات السياسة العالمية ومحاولة التأثير فيها ، كما حدث في رواية « كليوباترا في خان الخليلي » ، ولكن من الحق أن يقال: إن جهد تيمور ، على الرغم من امتداده الزماني ، لم يكن ذا تأثير حاسم في تشكيل الرواية التحليلية أو إقرارها كأسلوب تناول . وما يؤخذ على تيمور هو فتور تحليله، وجفاف لغته ، وموقفة الغائم من القضايا التي يتعرض لها على نحو ما سنرى .

ويمكن أن نزع أن رواية طاهر لاشين « حواء بلا آدم » هي التي منعت الرواية التحليلية في مصر عمتها الحقيقي ، لنضج فكرتها ، وواقعية تناولها، وموقف كاتبها اجتماعياً ، وتفوقه في تطويع أدواته الفنية من لغة وحوار ورسم شخصيات وتشكيل مادة . وهو ما أضاعه تيمور على نفسه حين صمم على أن يظل حبيس الفصحى المصنوعة من جانب ، والانماء الطبقي من جانب آخر . إن هذه المحاولة الفردية للاشين كانت الأساس الحقيقي لمحاولات ترادفت بعدها تدين الطبقية ، كما تكشف أيضاً عن فوازع التطلع الكامنة في أعماق البرجوازية المصرية .

وهكذا سنلاحظ أن قضايا بعينها تسيطر على اتجاه الرواية التحليلية ، أخصها قضية الطبقات ، والغربة الحضارية ، والأزمات السياسية . ودون مجازفة يمكن القول بأن هذه المسالك الثلاثة هي التي حكمت اتجاهات الرواية العربية بعامة عند الجيل الذي امتد إلى ما بعد المرحلة التي تتعرض لها . ويكفي أن ننظر في إنتاج : الشرقاوى وثروت أباظة ونجيب محفوظ ونجيب الكيلاني ويوسف إدريس وفتحى غام ، ولنقرأ لهم : الشوارع الخلفية ، الأرض ، قصر على النيل ، ميرamar ، السمان والخريف ، رأس الشيطان ، في الظلام ، الحرام ، الجبل ، لتؤكد هذه الظاهرة في الرواية المصرية .

وقد خلت روايات هذا الاتجاه من مغامرات الاكتشاف في الشكل الفني ، هي جميعاً - على التقريب - تضع الفرد في إطار من الجماعة ، وتحاول أن تكشف عن صلاته بجماعته ، وتركز الاهتمام على جوانب الضعف في تلك العلاقة ، مع اجتهادات فردية محدودة قام بها عادل كامل في « ملهم الأكبر » ولكنها لم تتأصل عنده لتوقه - هو نفسه - عن كتابة الرواية .

الفرق إذاً بين التسجيل والتحليل قائم في حدود الرؤية وعمل الحواس عند

الكاتب ، ويترتب على ذلك آثار واضحة تنعكس على التكنيك الفنى ،
فالتسجيلية فى اعتمادها على الحواس تهتم بالحركة وتجميع المواقف أو تتابعها ،
وتعطى الوصف أهمية خاصة ، وقد نبأ فى التعبير حتى تستحيل الشخصية أحياناً
إلى لون من المبالغة يوشك أن يصل إلى درجة « الكاريكاتور ». هذا على حين
تقتصد التحليلية فى المواقف وتهتم برصد الدوافع ، وتصوير الحركة النفسية ،
وهنا تقل أهمية الوصف ، ولا يطول الحوار بين الشخصيات ، لأن الكاتب -
بعد الحوار المكثف - يجد أن شخصياته فى حاجة إلى أن تخلو بنفسها لتدير
« الحوار » من جديد، وعلى نحو آخر .

ولا شك أنه ليس من قبيل المصادفة أن تعبر الروايات التحليلية عن مشكلات
وقضايا ومواقف راهنة يعيشها الكاتب إبان التعبير عنها . على حين غلب على
الرواية التسجيلية الرجعة إلى زمان مضى نسبياً - فطه حسين يقدم روايته على
أنها صورة لبيئة مصرية أواخر القرن الماضى ، وتمتد روايتا السحار على مسافة
زمنية طولها نصف قرن ، ويتعرض الشرقاوى لأزمة مضى عليها جيل كامل ،
وينسب السباعى روايته لأوائل هذا القرن أيضاً . أما بالنسبة للرواية التحليلية
فقد خلت من هذا الانتماء الزمانى - إن صح التعبير - وعالجت مشكلة وقتها
بصورة مباشرة ، غالباً . ولهذا التصرف مغزاه ؛ فمع انفصال الكاتب زمنياً عن
التجربة يغلب أسلوب السرد ، والاهتمام بالوصف ، ويقل القوص فى دخائل
الشخصيات ، لمبوط درجة الانفعال بها ، والقدرة على قراءة أعماقها وما تمور به
من مشاعر متعارضة .

٢ - الطبقات بين الإدانة والاحتواء

سنظر إلى « حواء بلا آدم » باعتبارها أساس « سلوى فى مهب الريح »

لمحمود تيمور ، فقد سلط أضواءه على التسلل الطبقي كما فعل لاشين من قبل ،
ويبدو أنه - بشئ من الالتوائية أيضا - حاول إدانة الطبقة الوسطى ، لكن بغير
عطف عليها ، كما فعل لاشين .

وقد صدرت « سلوى في مهب الريح » في العام الذي صدرت فيه « شجرة
البؤس » وهذه الأخيرة قد اتخذت مجالها الروحي من إحساس مؤلفها بأن أزمة
الإنسان لها وجهها الروحي ، أو هي في جوهرها روحية ، وهو ما يتوافق وثقافته
وشخصيته . ولكن تيمور قد عبر عن الأزمة - أزمة الحرب - في صورة
محورة - لكنها صادرة عن مجتمع الحرب ، ففي سنوات الحرب تتفاقم الأزمات
الأخلاقية ، وتهدر القيم أمام مشاعر الخوف ومشاهد الدمار ، فضلا عن ذلك
فقد أوجدت تجارة الحرب في مصر طبقة جديدة ، ظل الكاريكاتير الصحفي يشير
إليها طويلا في صورة « غنى الحرب » الجاهل المدعى المترف ، الذي ينظر إلى كل
شئ على أنه مجرد كائن يستمتع به على صورة ما ، ويفطى جهله بالتعاضد ، ويسخر
الآخرين لنفعه الذاتي ، وهذا وجه من أوجه الأزمة الأخلاقية ؛ لكنه أدى إلى
نتيجة اجتماعية بالغة الخطورة ، إذ حطم القشرة الصلبة للطبقة في مصر ، التي
كانت تعتمد غالبا - وإلى ذلك الوقت - على التفوق العرقي ، فكانت الطبقة
الأرستقراطية في مصر عادة من دماء غير مصرية أو غير خالصة في مصريتها إلا
في النادر ، وجاءت ظروف الحرب فارتفعت ببعض صفار التجار ونهازي الفرص
إلى مستوى من الثراء ، أعقبه تطلع إلى حياة تلك الطبقة الأرستقراطية باتخاذ
مظهرها ومحاولة الاندماج معها واعتماد قيمها . وليس من المستبعد أن يكون
تيمور قد نظر إلى هذا التسلل الطبقي بشئ من الامتعاض ؛ لأنه يفقد طبقته
امتيازها بالتفرد والجلوس على قمة الهرم الاجتماعي ، فكانت روايته هذه وكأنها

عملية مراجعة للأوضاع الطبقيّة في مصر . وستكشف الرواية عن جوانب تمثّل فيها وعيه بمرحلته الاجتماعيّة ، وجوانب غلبه فيها شعوره الخبيء نحو محاولات الطبقات الأخرى اللحاق بالطبقة المترفة . وبين هذين الموقفين تتأرجح الرواية بين إدانة الطبقيّة كصورة قائمة غير إنسانية وغير ملائمة ، وتكريسها بمعاونة الأرستقراطية على خداع الطبقات الأخرى واحتوائها أو امتصاصها ، وإظهار ذلك في صورة العون أو العطف بصورة ما على تلك الطبقات .

ولكن ، أية ربح تعرضت لها سلوى ؟ لم يحاول الكاتب أن يحدد الموقع الاجتماعيّ لسلوى بدقة أو وضوح يسمح لنا بأن نحسّن (تصنيفها) ، وهل هي علامة على تطلع طبقة أدنى إلى طبقة أعلى ، ورغبتها في مقاسمتها أي شيء ، وإن كان مفسدها ، أو هي إشارة ورمز لتمنّ تلك الطبقة العليا من الهرم الاجتماعيّ وتحللها الأخلاقي ؟ كل ما نستطيع أن نظفر به من علامات البيئة أن سلوى كانت تعيش في بيت له حديقة ، وكانت لها مربية « بلدي » جدا إذا قيست بمربيات قصر الزهيري باشا . ولن تعيننا تطلعات سلوى بعد أن اتصلت حبال الصداقة بينها وبين سنية ؛ لأن هذه التطلعات يمكن أن تداعب القريب من الطبقة كما يمكن أن تداعب البعيد وإن اختلفت الدلالة . ويميل الدكتور شوقي ضيف إلى اعتبار سلوى من طبقة أدنى ، وأنها ضحية البيئة والوراثة ، إذ يصف الرواية بأنها : « قصة تحليلية واقعية للجانب العاثر في حياة الطبقة الأرستقراطية ، وبطلتها سلوى فتاة فقيرة تضطرب في خضم الحياة وتدفعها عوامل البيئة والوراثة إلى الزلل ^(١) . » وبهذا المنظور تفسر الرواية على أساس طبقي ، وتصير سلوى رمزا للطبقة المنهكة اجتماعيا واقتصاديا حين تتعرض لعبث وغواية العاثرين ، ممن يملكون فرص ووسائل القسوط على

(١) الأدب العربي المعاصر : ص ٢٧٦ .

الآخرين إنها بهذا التفسير مجنى عليها ، إنها ضحية الأرستقراطية العابثة المنحلة .

ويقدم الدكتور الراعى^(١) وجهة نظر أخرى تدين سلوى أولاً ، بل تعتبرها المدان الوحيد ، وتضع الآخرين في درجة الشركاء مثل الباشا والأم ، أو الضحايا مثل سنية وشريف . فسلوى عنده في مهب ريح الانتهازية ، وهذه الانتهازية توشك أن تكون فطرتها ، جبلت عليها مذ كانت طفلة ، إذ تصيدت صداقة سنية ابنة الباشا ، وعاشت على وهم لا يصلحها سواها ، وهو أنه من الممكن أن تنشأ صداقة غير متكافئة بهذه الدرجة الهائلة من الفوارق ، ويرى أن أحدا لم يدفعها إلى سلوك هذا السبيل وإعما هي التي ألقت بنفسها إليه إذ ظنته أقصر الطرق إلى الهدف البراق الذي أنفقت حياتها تعدو وراءه ، وهو الحياة بين الطبقة المترفة ، والآن تسلام للدعة والمذات والمعيشة الناعمة . ويتتبع نمو علاقاتها بسنية وبالباشا ، فيرى أنها لم تبذل مقاومة جادة تؤكد إباءها ، بل بدا الأمر على العكس إلى حد كبير ، وإن ظلت تتوارى خلف «القدر» و«المكتوب على الجبين» تبرره سقوطها المستمر ، وورديها الاخلاقي والاجتماعي ، على حين أنها كانت قدأ كنت حبا حقيقيا للباشا ، وأظهرت تمسكها به أكثر من تمسكه بها ، فهي إذا انتهازية ساذجة ، تنقصها حصافة الانتهازية المتمرسه ؟ أمها ، تلك التي نصحتها بأن تأخذ ولا تعطى . والانتهاز في هذا التفسير موجه كله إلى شخص سلوى ، ومن هذه الرؤية تفسر الرواية في كثير من مواقفها الجزئية وفي مضمونها العام .

والآن . من هي سلوى كما صورتها الرواية ؟ وكيف استعالت من البراءة إلى الخطيئة ؟ وما دوافعها للاستمرار مع الخطيئة وتأكيدها لالتنصل منها ؟

(١) دراسات في الرواية المصرية : ص ١٨٩ — ٢٠٣ .

بادئ ذي بدء لا نجد في طفولة سلوى ما يميزها عن سائر الأطفال ، فلا نبغضها أو نتوقع منها سلوكا شائنا ، على العكس ، ربما أحسننا نحوها بمزيد من الإشفاق ونحن نلتقي بها وحيدة في طفولتها ، ليس لها إخوة يشاركونها اللعب وينمون فيها الألفة وروح الاجتماع ، تقلب نظرها طوال اليوم في البيت الواسع الفارغ وحديثه المهجورة ، وتجبر على التحدث مع «الكبار» ، وهم محصورون في الجد المعجوز الانفعالي السريع الغضب الكثير التأنيب لسلوى ، وأم يونس المريية المعجوز المنصرف إلى شئون الدار أولا ، ومطالب الجد ثانيا ، ويتولى الجد تعليم سلوى في البيت — كما تعلم تيمور — يفعل ذلك بنفسه من كتاب لانعرفه ، كان يحتفظ به في صوان ملابسه . هذه الطفولة الناقصة المحرومة علامة هامة في التكوين النفسى لسلوى ، وليس هناك شيء ضار بالطفل كالضرر الذى يلحق به من اضطرابه للتعامل الدائم مع الكبار والخضوع الدائم للملاحظات عليهم . لذلك ما كادت تلتقى بسنية في حفل «جمعية العروة الوثقى» وتأس إليها ، حتى وجدت في قصرها الملجأ المريح من جبروت المعاملة المنزلية الصارمة التى تقاسى منها ، ولا تجد ما يبعدها من محبة الأب أو حنان الأم . وحين تعجز قواها عن التمرد ولا يستجاب لدموعها ، يسعفها القدر بفك أسارها حيث يموت الجد ، ويصبح لامر من عودتها إلى أمها بالقاهرة . ولم تكن سلوى تفكر في أمها كثيراً ، لأنها لم ترها ، ولأن صديقتها الوحيدة كانت بغير أم أيضا — وهذا وجه من أوجه التجاذب بين الطفلين — وكل ما اختزنه ذاكرتها عن أمها أنها طردت من البيت لجرم اقترفته في حق والدها حتى أوشك أن يقتلها . إنها — سلوى — لا تستطيع أن تنحاز لأب لم تره فتبغض أمها ، كما لا تستطيع أن تستشعر محبة أم لم تجرب حنانها ولم ترها أصلا ، لهذا أقبلت عليها في القاهرة بفتور يشوبه الخوف

وأكدت الأم فتورها وخوفها حين لاقتها بتحفظ بارد بالرغم من أنه أول لقاء بينهما . ولاحظت سلوى أن أمها لم تحتضنها (والاحتضان رمز الحنان والمحبة في أخيلة الأطفال) واكتفت بأن أظهرت دهشتها ، وبلهجة باردة ، من امتداد إقامة سلوى وامتلائها . وإذا كانت لم تسعد بالتغيير الذى طرأ على حياتها ، فقد كانت فرصتها لمحو بقايا حياتها القديمة القاسية ، فرفضت العودة إلى المنهج التعليمى القديم لما اقترن به من قسوة ووحشة ، وحاولت أن تشعر نفسها بالنقلة ، فتمنت على أمها أن تدخل مدرسة تعلمها الفرنسية والرقص ، أى أن تصبح فتاة عصرية . وقد تكون بذلك تحاول الاقتراب من «سنية» التى فطنت للفارق بين حياتهما ، والحركة فى ذاتها علامة دالة على مكنون نفسها وسر ورائتها .

ولكن هل استطاعت المدرسة أن تقوم بدور البديل المناسب لبيت الإسكندرية الذى لم يكن ملائماً لطفولتها ؟ كلا ! فى المدرسة لاحظتها سمعة أمها وتراعى إلى أذنها الهمس ، وكان عجزها عن سداد رسوم المدرسة ضربة قاسية لكبريائها الطفلة ، لذلك مالبت أن انزوت واستسلمت لعزلة أشد ، وجاء سلوك الأم تجاهها فى البيت ليؤصل فى نفسها مشاعر العزلة والخوف من الآخرين ، فهذه الأم — التى تعيش الليل وتنام النهار — لاتكاد تجالس ابنتها أو تشعر بوجودها ، فضلا عن أن ترعى نموها ، وتحرس أخلاقياتها ، وهو مالا تصلح له هذه الأم أصلا . وهكذا تجمد سلوى ملجأها من جديد عند سنية ، حيث لاتطاردها كلمات التأنيب واللوم غير المتفهم من أمها . ولكن طرفا ثالثا يدخل فى هذه العلاقة الثنائية التى سلمت إلى الآن من أية سائبة أخلاقية ؛ ذلك هو الباشا بمنظره المهيب وسلطته غير المحدودة على أتباعه ، وقد كانت سلوى تخشاه وتفر من طريقه ، وتربط بين هيئته ومنظر لزعيم قراصنة البحر لحظة هجوم على ميناء ينهب

ويفترس ، وإن كانت لا تستطيع أن تقاوم ميلا خبيثا لمراقبته خلسة وهو في كامل أجهته . وهكذا تتجمع الطفولة الناقصة المحرومة ، والإحساس بمهانة الفقر ، والنمو في غير ما رعاية من القيم الصحيحة ، لتصنع تأثيرها النفسى والسلوكى الحتمى متمثلا فى شيء من الرعونة والطيش والرغبة فى إظهار التعلق بالآخرين والحصول على إعجابهم وتعلقهم بها ، كتعويض عن طفولتها المفقودة ، وكذلك التظاهر بالثراء والاستغناء ، مع تطامع طبيعى — لمن هى فى سنها — أن تبدو فى صورة حسنة ومرغوبة ، وهى وإن فطنت إلى حقيقة نشاط أمها اللئلى لم تحاول مجاراتها ، بل على العكس ، أظهرت نفورها الصريح وأنبتها ، حتى اضطرت أمها أن تذكرها بأنها هى التى تعولها ، وإنها لا تعرف أكثر من أن تجحد الجميل (ص ٦٤) .

وتتعرف سلوى على بعض أصدقاء أمها ، وينكشف الغطاء تماما وترى أمها سكرى ، ولكن علاقتها هى بالذكور فهيم تظل فى مستوى أخلاقى مقبول ، وهنا تستهدف سلوى لتأثيرين متضادين للتقيا لصنع باب الانزلاق ، أولهما صنعه الباشا نفسه الذى بدأ يتسلل لتحقيق هدفه من سلوى ، وأقبل عليها بدربته وخبرته وتجربة السن والثقة فى الوصول ، يستمدّها من قدرته على فرض إرادته واعتياده أن يأمر فيطاع . ويمجّز الباشا عن الإيقاع بسلوى ، لكنه يتمكن من إقناع الأم الهينة التى تنزع ابنتها ، وبسلطة الأمومة — أو لعلها تخاطب فيها النبض الأعرق —

إياه : « لماذا لا تنلهم بهؤلاء الرجال دون أن ينالوا منا منابلا » !!

هنا تتركز مأساة سلوى الأخلاقية على دعامتين من ظروفها النفسية والوراثية ، ومن ظروف مجتمعها الطبقيّة ، فليس من قبيل المصادفة أن يفشل أصدقاء أمها فى إغوائها ، وأن يتمكن الباشا بثرائه ودهائه وثقته الزائدة من ذلك . وليس من العدل رد هذا النجاح إلى كونه استطاع أن يرضى تطلعات سلوى لميزات

طبقتها وتعلقها بتلك الطبقة ، فهي بسقطتها لم تزد قربا عما كانت عليه كصديقة
لسنية يؤثرها الجميع بمودتهم ، ولكن الذى يمكن أن يقال : إن الباشا هو
المدان ؛ لأنه أطبق على سلوى من كل جانب ، وهزمها من داخل بنائها الذى
تحتفى به حين اشترى أمها . وإذا كانت سلوى قد « تطلعت » فلم يكن ذلك
عن نية مييئة ، بل على العكس فإنها ضاقت أحيانا بأسلوب سنية فى استقدامها
كلما رغبت فى صحبتها ، وتمنت أن تقوم بالزيارة من تلقاء نفسها ، وتذكرت كلمة
أمها إذ قالت لها قديما : إنهم يعدوننا من الأتباع ، نحن دائما رهن الطلب
(ص ١٤٢) ففطنت نفسها البريئة إلى قيود الطبقية وأغلاها ، وحاولت أن
تجعل من نفسها ندا لصديقتها ، وأخبرت سنية فيما يشبه الأمر ألا ترسل إليها ،
وأنها ستأتى من تلقاها بين حين وآخر (ص ١٤٧) ولكن النية الميئة عند
الباشا هي التى أثارت فيها الإحساس بالتطلع والشره ، وقد أثار حاستها عامدا لأنه
وحده الذى يملك الدواء ، ولن يبذله إلا بالثمن ، وقد كان .

وإذا كانت الطبقة العليا قد قدمت لها « الطعم » سما فى الدسم ، فأتاح
لأمراض الوراثة وآثار البيئة الخاصة أن تستشرى ، فإن طبقتها هي قد عاوتها
سلبا على السقوط فى برائن الباشا ، وبذلك تكسب مأساة سلوى مغزاها
الاجتماعى الشامل ، وتدين الطبقة الأرستقراطية قبل غيرها ، وتصير سلوى
وطبقتها فى موقع الضحية مهما كان لهما من ظروف شخصية معقدة . والمؤلف
شريك فى خلعة الثقة بالطبقة الوسطى التى تنفى إليها سلوى ، وإظهار هذه الطبقة
وكأنها عاجزة عن حماية نفسها ، وأنها — ربما — لا تستحق هذه الحماية ، وليس
أمامها إلا أن تكون ملهاة للسادة الأثرياء ، فهو يضطر سلوى إلى اللجوء لأماها
عقب وفاة الجد ، مع أن هذه الأم المنحرفة آخر من يصلح لرعاية فتاة جميلة ،

فجردها — فى حركة واحدة — من أية حماية واعية يبذلها أخ أو عم أو خال .
ثم هو حين يضع حياها فتى من طبقتها ، وهو « حمدى » ، ياصق به كل نقص
جسمانى ونفسى فهو طويل نحيل ، اسمه أبو فصاده عند سكان قصر الباشا
— سنية وشريف وتشاركهم سلوى أحيانا — واسمه البهلوان عند أم سلوى ،
وسمته هى صعلوكا فى مناسبة أخرى ، ولا نراه إلا وقد تفصد العرق من جبينه ،
أو سال الدم فى منديله ، وهو بين هذا وذاك تحتبس الكلمات على لسانه ، ويغم
فكره ، ويخطيء تقدير الأمور وحسن التأتى لها . ومن الحق أن سلوى حين
رضيته زوجاً لم تكن مقتنعة به ، وكان رضاها تعبيراً عن هربها من مواجهة
مصيرها وحقيقتها ، وإذا لم تتغل بسبب زواجها عن حياتها مع الباشا فإن هذا
الزوج المتهافت لم يكن يستطيع أن يفعل أكثر من أن يسترحم سلوى ،
وأن يقنع منها بما تتفضل عليه به ، من كلمات حانية تقولها وهى شاردة
الفكر . لم يلعب دوره كزوج ، وبذلك مكن للآخرين أن يقوموا بالدور
المطلوب .

وقد بالغ المؤلف فى فرض الضعف الجسدى والتهافت على « حمدى » فأساء
فنّاً وفكراً ؛ إذ أفسد عملية التآرجح التى كان يجب أن تعانى منها سلوى حين
تتقارب المزاي ، فتجد عند « الباشا » الثراء والترف والشيخوخة والوضع المرفوض
اجتماعياً ، وتجد عند حمدى الشباب والأمل والوضع الاجتماعى المقبول وإن
كان مجهداً وفقيراً ، وبذلك ينشب الصراع فى نفسها وتبدو سقطتها نتيجة تمزق
حاد ، فلا ترجع إلى عملية مفاضلة واضحة للنتيجة ، أو تعبيراً عن انحراف عنيف
لا نقرها عليه ، ولذلك لم تعانِ سلوى من عذاب الضير وهى تحنون زوجها ،
لأنه غير موجود فى حياتها على أى مستوى من المستويات ، بل بانت حركة تزويجها

منه وكأنها دعاية ثقيلة تفتقر إلى المبررات ، هي نفسها لا تدرى كيف وافقت ، ومن ثم لا نجد دوافع قوية تحتم الوفاء له .

ولا نظن أن فكرة الطبقات كانت غائبة عن تيمور وهو يكتب هذه الرواية . وفيما يخص الجانب الفكرى فإنه حين يكون الفرد نائباً عن طبقة يحسن في ميزان الصدق الموضوعى أن يمثل خصائصها العامة وقيمها الخاصة المبررة لوجودها والميزة لها ، وأن يوضع بهذا الاعتبار تحت التجربة ، فيكون نجاحه أو فشله حكماً عليه وعلى طبقته فى آن واحد . وهذا الجانب لا يتوافر لشخصية حمدى التى جمعت أمراض البدن والنفس ، لولا بقية من كبرياء لا يجد ما يسانده من قدرة تجعله محل احترام الآخرين .

وتمتد ظاهرة التحامل حين توضع سلوى فى مقابل سنية أيضاً ، فهذه الأخيرة برغم خفتها ورعونتها حملت نفساً بريئة وقلباً طاهراً أو شك أن يسلمها للفئلة ، وكذلك حين يوضع شريف فى مقابل حمدى ، فإن « شريف » ظل بسيطاً وطاهراً وفيّاً لزوجته حتى تعرضت له سلوى فأغوته ، تريد أن تجعل منه امتداداً لحياتها مع الباشا ، وكأنها ترى فى ذلك الحل الوحيد لمشاكلها ، أو أنها لا تتخيل صورة أخرى مقبولة لحياتها ، تتمثل حمدى للطبقة الوسطى أو الكادحة ناقص ، لم يجمع فى نفسه أهم خصائصها العامة التى ينمىها وضعها الاجتماعى نفسه ، ولم يحط نفسه بروابطها الاجتماعية التقليدية ، ومن ثم يحق لنا القول بأن المجتمع من خلفه مفقود ، فكأنه يضطرب فى فراغ ، ولا يعرف دنياه إلا قصر الباشا ، وهنا تضيق اللوحة الاجتماعية حتى تصبح الرواية ، أو نوصف أن تصبح « مشكلة شخصية » بين الباشا وحمدى ، ولم يقف فيها الكاتب فى مكان محايد ، بل

قسا على الفتى كما قسا على سلوى ، حين فرض عليها غفلة لا تليق بسنها وتجربتها ، فيحملها حملا على ألا تظن لحقيقة أمها ، برغم كلمة أم يونس القديمة ، وبرغم الهمس في مدرسة العائلة السعيدة ، وبرغم ما نلاحظه من سهر أمها كل يوم بأعذار نافهة ، وتصايب هذه الأم وميلها للحديث حول موضوعات بعينها ، حتى بعد أن غازل الباشا سلوى صراحة وعرفت مراميه لم تخمن حقيقة أمها ، وظنت حقا أن أثار يتنها يوشك أن يباع حين سمعت أمها خلصة تقدم هذه الحجة للباشا لأخذ بعض المال (ص ٢٢٨) ، ثم هي بعد سقطتها تحاول أن تجعلها زواجا ، ولكن الباشا يقف دون هذه الأمنية ولا يتهرب ، وإنما يواجهها بما استقر عليه الأمر نهائيا ، فحين تسأله : « وماذا تبتغى إذا بهذا الحب ؟ » يكون رده المحدد : الصداقة ... الألفة اللطيفة . . . إن مثلى وقد بلغ تلك السن يأنس إلى ذلك اللون من الصداقة ينعم فيها بحسن العشرة ، فتضنى على بقايا أيامه طمأنينة وبهجة (١) . ولا شك أن مواجهتها بمثل هذا التحديد الصارم فيه قسوة على يفاعتها . على أن الشخصية تضطرب على يد الكاتب ، ومرد هذا الاضطراب إلى مبالغته في القسوة عليها وإكراهها على الاستسلام لمصيرها الذي شاء لها ، فمن شأن الفتاة التي تستطيع أن تستمع إلى مثل تلك العبارات السابقة ، وأن تمضى — برغم ذلك — فيما أرادها الباشا لها ، أن تحمل الكثير من صفات الثعالب وكل ماله طبع خبيث ، فمادامت قد أقرته على ما يراه ، فلا بد أن تهدف إلى غاية تراها ، ومن الجائز أن يكون من بين غاياتها التمسح بالطبقة المترفة ، لا أن يكون ذلك كل غاياتها ، فقد كانت متمسحة بغير زلة ، ولكن الذى نشاهده أنها لم تستغرف من قوى هذا الباشا شيئا ، بل وقعت في حبه حقيقة ، وباعت

(١) سلوى فى مهب الريح : ص ٢٦٠ .

سيارتها التي أهدبت إليها لتنفق عنها على زوجها المريض . ومعنى ذلك أنها لم تكن تجتهد في تجريده من ماله ، وأن الاستهازية لم تكن غايتها ، بل إن الكاتب يستمر في إصرار ليجعل منها صفحة من الغفلة ، فهي لا تكاد تقيم لأحد من معارفها المحيطين بها اعتباراً ، وتزاول غرامياتها في داخل القصر ، وهي تعرف محبة خدمه العديدين لسنية ، وضيقهم بها من قديم ، ومع ذلك لا تنستر ، بل لا تقيم اعتباراً لزوجها وكأنه غائب عن دنياها تماماً ، حتى تعتبر قوله لها عن الباشا: كلنا نعلم أنه بك شديد الشغف ، شيئاً مثيراً للدهشة . وتفرض الغفلة على سنية أيضاً لتظل سلوى غارقة في الخطيئة ، ونظل وحدها رمزاً للانحراف ، وهي في غفلتها تخرج عن الإدراك الأثوى الفطري ، حيث تقول لسلوى: أيمكن أن أصدق أن ثمة علاقة بينك وبين زوجي ؟ ... اسمي ما هو أعجب ... علاقة كالعلاقة التي كانت بينك وبين أبي ... لا أصدق من هذا حرفاً^(١) وإذا كانت لم تصدق فإنها أيضاً لم تشك ، ولم تحاول التجسس على زوجها حتى جاءها خبر انتحاره وهي في أول مراحل الظن بأن شيئاً ما يحدث من وراء ظهرها .

وسلوى إذ تجرد من أبسط ما تهب الأنوثة من صفات وغرائز ، فإنها تأخذ منها أشنع ما تنطوى عليه ، وهو الرغبة في القلب والأثرة ، مهما كان الثمن وكانت الضحية ، حتى تستحيل إلى شر خالص ، فها هي ذى تكشف عن دخيلتها في المرحلة الحرجة من علاقتها بسنية بعد أيام من الفتور ، فتقول : « وأستأنف زيارة سنية ، وأنا لا أحس من نفسي أية غضاضة ، بل لقد كنت وأنا أقف أمامها أحس في دخيلة نفسي بشيء من الزهو والاعتزاز ، فأطيل إليها النظر ،

(١) الرواية: ص ٣١٨ .

أحاول الاستمتاع بذلك الشعور الذى يحيا بين جوانحى » . وهذا الإحساس الحاد إلى درجة الشذوذ من الصعب تصويره فى فتاة تقارف الخطيئة حقاً ، ولكنها غير عريقة فيها ، لم تصحبها إلا لبضعة أشهر ، ومع شخص واحد قال المؤلف إنها أحبته أيضاً ، ومن ثم فإن المشجب الوحيد الذى يعلق عليه المؤلف قسوته ، واضطراب سلوى إلى درجة عدم التكافؤ والمنطقية فى تصرفاتها ومشاعرها ، هو الوراثة ؛ فسلوى بنت هذه الأم التى تلعب بالرحال ، وتخصمهم لجمالها المصنوع وهى على أبواب الشيخوخة ، ولكى تؤتى الوراثة أكلها كاملاً فإن الكاتب يزيل من طريقها أية مؤثرات يمكن أن تكبحها أو تكف من غلوائها ، بل على العكس تقويها وتعمق مجراها ، فترفض سلوى الاستمرار فى دراستها الدينية وتفضل عليها الفرنسية والرقص ، كما تقبل هدى زوجاً وهو لا يستطيع أن ينهض بنفسه فضلاً عن أن يمسك بزمام غيره ، وتعقم صلتها بالدكتور فهم الذى يخاطبها باحترام ، ويحاول أن يوسع من مداركها ، وأن يضع يدها على جوانب من العالم والحياة لم تصل إليها ، كل ذلك لكى يستمر النبات الشيطاني فى نموه لا يشذبه مقص البستاني ، وقد لا تحقق مثل تلك الظروف دائماً على هذا النحو الذى رآه الكاتب ، وإذا تحققت هذه الظروف — جدلاً — فإن انتهاءها إلى ما انتهت إليه فى الرواية ليس حتمى الحدوث .

ويعكس استمرار سلوى واستمرارها فى طريقها لوناً آخر من القسوة وضعف التعبير ، وبخاصة وقد عرفنا أنها لم تكن من القناصة مصاصى الدماء ، وإذا كانت قد خرجت يوم مات الباشا فجأة ، مغادرة القصر من باب الخدم ، فقد عرفت مكانها الحقيقى وما يحيط به من هوان وخسران ، ولكنها تقول بعد ذلك : « وتوثقت علاقتى بشريف توثقاً أذكرنى بعلاقتى بالباشا المرحوم ،

وخيل إلى أن هذه الحياة التي أحيها مع شريف ليست إلا امتداداً لتلك الحياة السالفة » وليس هناك تبرير أضعف من هذه الحجة التي يسوقها المؤلف فيحملها حملاً على الاستمرار لتبلغ قمة المأساة ، فهي — كما صورها — لم تكن سعيدة ولا غائمة في ظل الباشا بأي حال ، وربما كان خيراً من هذه الحجة الضعيفة ما نعرفه من تساقط حماها : أم يونس والدكتور فهم ، كما تساقط الموسوسون لها وعلى رأسهم الأم والباشا ، ولكنها حين تحررت من سلطان هذا الفريق الأخير كانت قد فقدت كل شيء ، ولم يعد عندها ما تمحصر عليه . ولكن لماذا يكون الاستمرار مع شريف بالذات ؟ إن الأمر هنا يبدو مرسوماً بصنعة مكشوفة ، لتجزم سلوى في حق سنية بصورة أشد إيلاماً ، ومن ثم لا يكون أمامها غير الندم والخضوع ومحاولة التكفير .

على أن الكاتب استطاع أن يحفظ للباشا هيبة مركزه الاجتماعي وسنّه على الرغم من عدوانيته على الفتاة الغرة ، في الوقت الذي جعلها فيه تبتذل حتى تهرع إليه تطلب حبه في استجداء ، وربما كان العكس هو الذي يمكن أن يجري مع طبائع الأمور . على أن المشكلة الرئيسية في الرواية ما تزال بغير حل ، إذ علقت الأحكام بشخصيات غامضة من الوجهة الطبقية ، فهل الرواية إدانة للطبقة الأرستقراطية على اعتبار أن الباشا يمثل تلك الطبقة وأنه هو الذي قام بالتأثير الضخم على الفتاة وأفسد حياتها ؟ أو أنها إدانة للطبقة المتوسطة في تعلقها بالطبقة العليا ومحاولة احتوائها بصورة ما ، ولو على حساب الشرف والقيم التي تقدسها تلك الطبقة الوسطى ؟ ويزيد الأمر غموضاً أن حياة المؤلف تلح عليه إلحاحاً شديداً قلما يستطيع التخلص منه ، ومن ثم صار من لوازمه — تقريباً — أن يكون في كل بيت خادم أو جارية ، مما يهز الصورة العامة التي يرسمها هو

لهذا البيت ؛ وقد لاحظنا أن البيت الذي نشأت فيه سلوى كان يحوطه كثير من الحرمان، ولكنه كان يضم أم يونس والحاج سرور كخادمين لشخصين فقط هما سلوى وجدها ، بل إن حمدي الذي اعتبر حصوله على عشرة جنيهاً عملاً نادراً جعله يقبل على سلوى لاهتاً يعلن أن باستطاعته تدبير مطالبها ، ويعارض بذلك فكرة الاعتماد على الباشا ويحاول أن يأخذ مكانه ..١١. حمدي الذي يفرح بهذا المبلغ الضئيل يملك في أطراف الجزيرة بيتاً له حديقة ، ويملك جارية أيضاً ورثها عن والده ... هنا يصعب علينا كثيراً أن نحدد مرمى الرواية ، ومن الذي تدينه على التحقيق ، هل هي صفة من فساد الأرستقراطية ، أو هي إدانة لتطلعات الطبقة الوسطى ؟ أغلب الظن أنه أراد المعنى الثاني ، يؤديه ما قدمناه من تحليل لموقف الكاتب من سلوى وبقية الشخصيات أولاً ، ثم الموقع الاجتماعي للكاتب ثانياً ، ثم روح الفترة التي كُتِبَ فيها الرواية ثالثاً وأخيراً ، وهي فترة غلب فيها موقعه الاجتماعي ، وامتزج بقشاؤه الفني من العلاقات الإنسانية التي لم يرسم لها صورة سوية في عمل من أعماله السابقة ؛ الروائية على الخصوص .

وقد شغلت قضية الطبقات عادل كامل في رواية « ملهم الأكبر » ، وسنرى أن معالجته تختلف كثيراً عن هذا الإطار الذي آثره تيمور ، فضلاً عن أن أفكاره مؤصلة ، أي نابعة من موقف اجتماعي واضح ، ورؤية لليوم ولغد محددة . ففي روايته النقد والتسجيل والتحليل والنبوءة أيضاً ، وفيها — من جهة أخرى — علامات دالة على سخاء المعرفة ، والقدرة على تحريك المشاهد وتلوينها في حدود القضية المطروحة .

قد تعتبر « ملهم الأكبر » علامة على تحول في الموضوع والرؤية عند الكاتب ، حين نضعها بعد « ملك من شعاع » ، إذ جنحت الرؤية إلى الواقعية

بعد ما كانت تميل إلى الرومانسية ، وإن ظلت هذه الواقعية محتفظة في البداية بشاعرية الحزن الرومانسي الأسيان ، وإلى معالجة الواقع مباشرة دون الاستناد إلى الإطارات التاريخية^(١) . ولكننا إذا تجاوزنا مرحلة التحول الروائي عند الكاتب ، المبتدئة بـ « ملك من شعاع » إلى المرحلة المسرحية ، فإننا سنجد جذور « ملهم الأكبر » واضعاً في آخر مسرحياته ، ونعني بها « وبك عنتر » ، فهي تشتمل على عناصر قصصية واضحة ، بطريقة تكاد تشمرنا أن هذا الكاتب قد بدأ بداية مغلوطه ، فإنه يلجأ إلى الوصف والتحليل في مواضع كثيرة ، ويستعمل عبارات لا يطبقها الحوار المسرحي الذي يتجه إلى التأثير المباشر والسريع بقصد الإيحاء بالموقف كاملاً ، وتبرز مشكلة « للمصري » الغريب في أرضه بين أرستقراطية تركية ، وبقايا أرمنية ، ومن أجناس شتى تهضم حقه .

و « المصرية » وهوان الفلاح أطلا — إلى حد ما — في « ملهم الأكبر » ، لكن « ملهم » سيكون ماثلاً تماماً في هذا الموقف الحوارى بين الأستاذ وحادة — متصنع الأرستقراطية ، وهاشم — ممثل الشعب .

حادة : ... هل هاجتكم جيوش الناموس ؟

الأستاذ : بل الفلاحين يا حادة ، الفلاحين ، إن لم رأنمة تذكر بقص الأسود .

هاشم : من كان أسداً لا يهيمه طيب الرائحة !!

الأستاذ : أنت لا تعرف الفلاحين يا مرعى بك ، إن لم سحناً ولغة تجملك تشك في آدميتهم ، إنهم ليسوا مصريين على أى حال .
هاشم : من غير شك .

(١) صبرى حافظ : المجلة ، يناير ١٩٦٦ .

الأستاذ : لست أدرى لِمَ لَمْ تَبعَدم الحكومة عن هذه البلاد ، وتَجعل من مصر دولة صناعية .

حمادة : لا لا لا ، الصناعة تؤدي إلى الشيوعية ، والشيوعية تجعل من المرأة وحشاً خشناً لا يصلح للفرز .

فلم لم يكن طفرة ، ولا تحولا ، وإنما هو مزيد من الوضوح كان الكاتب في طريقه إليه بالضرورة ، وتلك هي جذور المأساة ، أو بقية أوجه « الأزمة » التي سنلتقي بها في هذه الرواية .

والحق أن « ملهم » ليس مائلا في الرواية مثل خالد ، فالرواية تبدأ به وتنتهي ، المواقف الحادة ذات التأثير في البناء والشخصيات يتخذها خالد ، أو يدفع لا يتخاذها ، فلماذا سمى الكاتب روايته بهذا الاسم ؟ لا نظنه أخذ بطرافة للتسمية ، وأغلب الظن أنه جعل من « ملهم » رمزاً وإن كنا نرى في هذا الرمز رأياً يخالف ما قيل فيه : « أهو الشاب الفقير الذي ضاق ذرعاً بحياة النصب والاحتيال ، فتقدم بطرق باب العمل الشريف ، وعمل نجاراً فوق في السجن ؛ لأن المجتمع لا يؤمن بالعمل الشريف ؟ أم هو الفتى النشيط الدؤوب الفاضل الحيوية الذي دخل قلعة « الرفاق الأندال » فأحاطها خلية تنبض بالحركة ، وهذب حواشيتها وجملها ، ثم ما لبث أن قفز إلى منصب الصدارة فيها ، فأصبح المتصرف في أمرها المنظم لكل شئونها ؟ أهو الأمير الجليل ذو الثياب الشعبية الذي تأمله خالد وهو يصلح النافذة في قصر خورشيد باشا فراءه جماله وأعجبته كبرياؤه ؟ أم هو الفتى الجليل الخنث بعض الشيء الذي عمل قواداً مع إيقاف التنفيذ ؟ . . أم هو أخيراً ضمير خالد المتجسد ، كما يقول المؤلف نفسه قرب نهاية الرواية ؟ . . أترأه يعني أن ملهم هو الجزء الطيب الصالح من خالد ؟ ... أم ترى المؤلف يقصد

بالضمير المعنى الذى نجمده فى رواية أوسكار وايلد المعروفة : « صورة دوريان جراى » ؟^(١) ، وينتهى التفصيل إلى إجمال محدد : « يبدو لى أن مليم شبيه خالد ، ومثل أعلى له ، وجانب منه مضاد فى آن واحد^(٢) » .

وأغلب الظن أن دور مليم فى الرواية لن يتضح لنا إلا بعد معرفة — بدرجة ما — بخالد ، فهو صديق مليم ورفيقه ، وأول من تجاوب معه وآخر من التقى به .

« خالد » — ابن أحمد خورشيد باشا صاحب المنصب الخطير بوزارة الداخلية والقاضى السابق — يمود من انجلترا بعد سنوات قضاها دارساً ، وكان غافل النفس عن العالم الواسع من حوله ، إلى أن قام فى إحدى عطلات الدراسة برحلة فى بعض الدول الأوروبية « فلما عاد إلى جامعته بدأ عقله بدور حول ما استوعبه من تجارب وإحساسات ، ولقد صاحب هذا الجهد الفكرى أزمات نفسية قاطبة... فى تلك الأثناء بدأ تفكير خالد ينتقل من الخاص إلى العام .

لم يعد عالمه أفراداً متميزين ولكن طبقات فى مجتمع . أصبح ينظر إلى الفنى والفقر — لا كنزوات دهر غاشم ... وإنما هى النتيجة الحتمية لتفاعل الأوضاع الاقتصادية والنظم السياسية^(٣) » . خالد إذا صائر إلى الاشتراكية ، لكن هذه الصيرورة — المتناقضة بالضرورة مع ما ورثه من أخلاقيات ومثل فى قصر والده الباشا — لا تتم فى سلام ، فقد مر بمراحل من الشك والحزن والحيرة ، حين فقد الثقة بمثله الأولى ، ولم يستطع أن يحل محلها مثلاً أخرى تضارعها فى

(١) دراسات فى الرواية المصرية : ٢٣٢ — ٢٣٤ .

(٢) السابق : ص ٢٣٥ .

(٣) مليم الأكبر : ص ٢٣٨ ، ٢٣٩ .

قوتها وأبديتها . ولقد ظل غريقاً في شكه ، مستغرقاً في أحزانه إلى آخر الرواية ، تحت دوافع شتى سنعرض لها ، لكن النتيجة القاطعة التي أكدتها خالد هي أنه ليس ثورياً أصيلاً ، وأنه بطبيعة نشأته لا يستطيع أن يقوم بأكثر من دور الشاك ، القلق ، الباحث ... لكنه لا يستطيع أن يمضى في الشوط إلى غايته أمام عوامل الإغراء المحيطة به ، والتي تجدها صدى موروثاً في دمايته . ملهم هنا يقوم بدور «المعادل» - اجتماعياً - لخالد ، ربيب القصور الذي تلقى العلم في أرقى جامعات العالم ، إنه - في الجانب الآخر من الصورة - أداة تسول مقنع ، وغطاء لتجارة محرمة يزاوئها أبوه ، وحين يتمرد على ظروفه الشاذة ويبعث عن همم شريف ، يسد المجتمع المستريب دائماً في هذه الطبقة المحطمة منافذ الطريق عليه ، فيخضع مكرهاً - وبكثير من السهولة - ويضع نفسه في الإطار الذي يقبله فيه المجتمع ، فيصير محتالاً أو قواداً أو خادماً ، وهو في هذه المراحل كلها يؤكّد من جديد - وعلى نحو مخالف لأسلوب خالد - أنه لا يستطيع ، بظروف تكوينه الذاتي ، وضغوط المجتمع المحيط به ، أن يكون ثورياً أصيلاً ؛ فقد انتهى إلى التخلل والاستسلام ، فأثرى من المتاجرة مع جيوش الاحتلال ، وتزوج «هانيا» ؛ تلك الرسامة المغامرة ذات الأصل الأوربي .

ماذا يريد الكاتب من وضع « ملهم » إزاء « خالد » ؟

أراد أن يقول إن قضية « العدالة الاجتماعية » التي أدركها خالد ممثلاً للجانب الواعي من طبقته - والتي مثل ملهم جانبها العملي بسعيه عملياً لحياة شريفة ، وعجزه نظرياً عن إدراك متطلباتها حين انحرف عنها وأباح لنفسه خداع الأغنياء - هذه القضية ، في الفترة التي كتب فيها المؤلف روايته ، لم تكن في درجة من الوضوح للمجتمع تكفي لجعلها مطلباً عاماً ... يمس الشعب كله ، ويهيب

المطالبة به ؛ قضية ما تزال خاضعة للاجتهاد الشخصي، ويستجاب لها تحت ظروف خاصة ، كرحلة إلى أوروبا ، أو حزازة نتيجة ظلم وقع على الشخص ذاته ، ولهذا يمتاز عنها تحت ظروف خاصة أيضا كالتهديد بالسجن ، أو فرصة متاحة للإثراء . . . وفي الرواية أكثر من إشارة في الحوار وفي مصائر الشخصيات ، وقد عرفنا الظروف التي ساقطت خالداً إلى موقفه ، ولم يبلغ فيه درجة الإيمان ، وزين لنفسه الإحساس بالعجز تبريراً للاستسلام ، بل الانكسار . ولم يكن مصير ملهم - في ارتباطه بهذا الاتجاه المتورد ، وانصرافه السهل عنه إلا صورة أخرى من صور التخلف الاجتماعي ، الذي يجعل الأفراد تأهين ، يعيشون في بيئة من الصعب أن تتقبل أفكارهم . هذا أحد سكان القلعة يعلن صراحة أننا ما نزال في مرحلة الكلام ، يقول نصيف : « واجبنا هو أن نتكلم فحسب » ويكمل الصحفي سعد الدين فكرته : « إن الأساس الأول لأي إصلاح هو تكوين وعي اجتماعي » ويقول عطا الله : « إننا كمن يقيم معرضاً للصور الزيتية في وسط صحراء قاحلة ثم يدعو البدو لزيارته » ثم كان هذا الموقف الحزن الذي وقفه خالد في المقهى آخر الليل ، حين اعتلى كرسيه وأخذ يمرض الناس على المطالبة بالعدالة فسخروا منه ، وانصرفوا عنه وأسلموه . الكاتب إذا يبرز - وبقوة - تناقضات البيئة إبان الحرب الثانية ، تلك التناقضات التي ازدادت حدة بانتهاء الحرب ذاتها ، وظهور طبقة مثرية متفرعة عن طبقة « ملهم » وقد مثلها ملهم نفسه ، فكان علامة على إخفاق حركة الإصلاح ، لتوقفه على جهود فردية ، واستناده إلى ظروف شخصية .

ويأتي المصير الذي انتهى إليه كل أفراد الرواية علامة على مراد الكاتب : نصيف صاحب القاعة وكاهنها تتضارب الأخبار حول نهايته ؛ قيل إنه انتحر ،

وقيل إنه مات في غارة جوية ، وقيل إنه تزوج من أرمل ثرية . لكنه — على
أى حال — قد ناهت معالم حركته ، حين لم تجد القلعة — متمثلة في خالد —
من يساندها من الشعب ، متمثلاً في المقهى . وقد ظل سعد الدين صحفياً كما هو ،
وكذلك ظل الأستاذ شتا مجرد كاتب عند سمسار يهودى ، لكن عطا الله —
وله مفزاه الخاص — الذى قدم إلى القلعة ليكون جاسوساً للداخلية ، مالبث أن
طرد من خدمة البوليس السياسى — بإشارة من خالد — فأسس حركة سرية ، وأخذ
يتجول بين طلبة الجامعة ، وفكر في إصدار مجله أسبوعية تعبر عن أفكاره .
إن حركة المطالبة بعدل اجتماعى تنتقل على يد عطا الله من الاجتهادات الفردية
إلى البحث عن سند جماعى يتمثل في الجامعة ، كما أنها تنتقل من العشوائية والفوضى
التي كانت للقلعة نموذجاً لهما إلى التنظيم العلمى (الجامعة) وتنتقل أخيراً من
أيدى أصحاب النزوات الفردية من الطبقة الأرستقراطية إلى الطبقة المتوسطة
التي ستكون بحق سنداً — في مرحلة — لتلك القضية . ومصير (هانيا) يمنحنا
هذه الرؤية أيضاً ؛ فليم — السكادح الأكبر — تزوج بعد ثراء من سفيرة
أوربا في مصر ، ولقد كانت — قبل ثرائه — مذبذبة المشاعر بينه وبين خالد ،
يشدها إلى الأخير تلك الهالة التي تحيط بأبناء طبقته ، ولقد تعاونت سلطة الاحتلال
مع الأرستقراطية التركية ، ولكنها — في تلك المرحلة — شععت ظهور طبقة
أنرياء الحرب ، وأتاحت لهم مكاناً في المجتمع ، وكان مصير هانيا في زواجها
السعيد ، لإنجابها ، رمزاً لهذا الارتباط .

لن نبحث عن خالد في « ملهم » ، وإنما سنبحث عنهما معاً كنهاذج اجتماعية
يمثل مرحلتها بكثير من الصدق ، وهي مرحلة عاشها الكاتب بكل تناقضاتها ،
فاحتشدت على قلمه كل تلك التناقضات ، ولا يعنى هذا أننا نرفض القول بأن

الكاتب قد عمد إلى خلق لون من الانسجام والتوازن بين شخصية خالد وشخصية مليم ، يتمثل أحياناً في التضاد وأحياناً في التوافق .

وخالد — على الرغم من لونه الصارخ — ليس فيه جفاف أصحاب الدعوات النظرية ، هو أقرب ما يكون إلى شخصية الباحث عن الحقيقة ، لا الباحث عن حقيقة بعينها ، وإن كانت إحدى الحقائق بالذات هي التي أثارت قلقه، وجعلته يتخذ من أبيه غرضاً باعتباره ممثلاً للطبقة الموصومة بالنظم والاستغلال ، بل والانحلال الأخلاقي ، لكنه لم يتحول إلى إطار جامد ، وإنما مال إلى التجريب في كل اتجاه ، لم يمانع في لحظة من لحظات بدواته العنيفة أن يسكن خيمة بين الأعراب ، وأن يطلق لحيته ، وأن يربي عنزاً ليعيش على لبنها ، هذا الأرستقراطي المتعلم في أرقى جامعات العالم ، أما وقد صار على هذه الصورة فإنه لم يوجد إلى في خيال المؤلف ، لكن (التخبُّط) بمعناه العام كان من علامات المرحلة ، وكان نتيجة طبيعية لتناقضات البيئة في سنوات نموها الاجتماعي الخطير ، مما أوقع طلابنا في الفكر الاجتماعي في تناقض وتمزق بين الفكر والخيال ، بين الممكن والثال ، بين الغاية والوسيلة . وهذا هو التفسير الممكن لتناقضات خالد التي لا حصر لها .

٣ — الغربة وأزمة الحضارة

ونضعنا « مليم الأكبر » وجهاً لوجه أمام قضية هامة لا تقل خطورة عن أوضاع الطبقات في مصر ، بل لعل نفحتها نعلو أحياناً فوق أية نبرة أخرى ، تلك قضية القبول أو الرفض للحضارة الغربية ، وهي ظاهرة في عديد من الأحوال الروائية المصرية ، واتخذت صورة إلحاح على خواطر الروائيين المصريين باعتبارها

تمثل موقفهم من قضايا كثيرة ، كالوطنية، والتقدم، والمذاهب السياسية والاقتصادية الوافدة ... الخ .

وهذه القضية ، منفصلة عن أية وشائج ، تنبع من رؤية واقعية تحليلية لا يمكن الغض منها ؛ لأن الاعتراف بالنقل الحضارى أو التأثير دعوة إلى التحليل ، وموقف الرضا أو السخط ، وتنبع الظاهرة فى تأثيرها النافع أو الضار ، وتلمس مظاهرها فى التطور الاجتماعى ، دفعة نحو الواقعية كأسلوب وشكل فى . ولا بد أن نتوقف عند قصة اتخذت من التناقض الحضارى بين مصر والغرب فكرة أساسية لها — تلك هى « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي .

ولكن محاولة يحيى حقي فى « القنديل » مسبوقة بمحاولة أخرى فى « دماء وطن » التى تجتمع مع « القنديل » فى معنى عام هو : « الغربة » أو غربة الروح ، وكيف تتحول إلى أداة تدمير ، حين تقتلع الأجساد والأرواح من تربتها الطبيعية . وقد يبدو من الصعب اعتبار يحيى حقي روائياً فى حدود مرحلتنا الزمنية ، حيث لاتصل قصته : « دماء وطن » و « قنديل أم هاشم » من حيث الحجم إلى صورة الرواية المتعارف عليها ، ولكن الأكثر صعوبة أن نفعل ذكر هذا الكاتب فى بحث عن الواقعية فى الرواية العربية ، ومصدر صعوبة التغافل أن روايته الأولى : « صح النوم » صدرت فى أعقاب النهاية التى اخترناها لهذا البحث ، ولكن جهده الفنى والنقدى المؤثر يمتد قبلها لسنوات طويلة ، وأيضاً فإن كل عمل من هذين العاملين ، وإن كان من حيث الحجم هو أقرب إلى القصة القصيرة ، فإنه من حيث الشكل والمضمون مما أقرب إلى الرواية ، فى امتداد الحوادث ، وتعدد الشخصيات ، وطبيعة المشكلة المطروحة ذاتها .

والغربة — التي نجعلها مدار القصتين — في «دماء وطنين» غربة محلية ،
بالجسد غالباً وبالروح أحياناً ، ولكنهما في «القنديل» غربة روحية وحضارية أولاً ؛
ثم جسدية بعد ذلك . وتنتهي غربة «البوسطجي» بتحطمه وانهيائه ، وتنتهي
غربة إسماعيل بعودته إلى أصوله والحلول فيها ، مع إفادته من إشعاعات رحلته في
بلاد الغربة ، بعد إخضاعها للنقد والتمييز بين ما يوائم فيقبل ، وما يضاد ويهدم
فيرفض . البطلان كلاهما : عباس أو البوسطجي — وإسماعيل ، تنازعه الأصيل
والمكتسب ، وكان عليه أن يختار ، وفي موقف الاختيار الصعب تتحرك كل
عقده الكامنة ، وموروثاته التي أصلتها فيه الأجيال .

وقد عزل الكاتب كلا من عباس وإسماعيل عن ماضيه بنسب متفاوتة ،
فعباس يعمل في الصعيد ، بعد حياة قاهرة محدودة ، وإسماعيل ذو الأصل الربيعي
يذهب لأوربا ، ومع الموروث من الطباع وآثار البيئة ، تبدأ البيئة الجديدة في
محاولة تطويعه وتغييره ، ومن ثم يبدأ الصراع .

وهكذا يبدأ عباس وإسماعيل ، كل في مجاله الخاص ، حياة جديدة منفصلة
تماماً عن حياته التي ألف ، وبعيدة عنها إلى درجة اليأس من محاولة العودة .
فماذا كان المصير ؟

يركز يحيى حتى على آثار البيئة الطبيعية والاجتماعية في الصعيد ، ويجعل
هذه البيئة بطلاً من أبطال القصة ، بل هي المحرك الأساسي لخطأ عباس وخطيئة
جميلة ، حتى ليبدو أثر البيئة حتمياً جبرياً لا فكاك لعباس منه ، ولا نجاة لجميلة من
مزلقه ، ولا يخفف من هذا الأثر الحتمي أن يلقي التبعة على أيام عباس في القاهرة ،
وكيف ازعج لا نزاعه منها ، فعميت عيناه من ثروة الصعيد في سمائه وحقله ،
وسمرت على أكوام الحطب (ص ٣١) ، والكاتب نفسه يرى أن هذا هو

الممكن الوحيد ، فيذكر عن الموظفين أن «الصعيد هو المسئول عن تلفهم، فهم طيبو التلوب ، ولكنهم من ضيق التربية بحيث لا يستطيعون السمو عن المحيط المنافر لهم، أو إخضاع ظروفه لمنفعتهم، واستخلاص ما فيه من خير، والإعراض عن شره، فهم لا ينتقمون من جو الصعيد المقبض وحدته القاتلة إلا في أنفسهم^(١)» فضلا عن أكوام الحطب والطين التي ينقبض لها صدر ابن المدينة الذي ألف الضجيج والأضواء ، فهناك ليل الريف بصمته وظلمته ، فما على عباس إلا أن يدير وجهه للنافذة، فيتأمله « ليل في ظلمة العمى ، تلغ به الكون مرغما ، هبط على الفضاء حملا ثقيلا، أحاط بالأرض كالقيد، غطى الحقول كالكنف ولف القرى كالضمد، وانحدر — ولاحد لاتساعه — إلى الشقوق فاحتواها، ثم تلفت يبحث هن مداخل النفوس التي يعلم أنها تستقبله وتشر به، فاحتلها يتمطى فيها، هو الآن في كل زورة لكوام النحل يتسلل كاللص إلى قلب عباس^(٢) » فالطبيعة صاحبة التأثير الأول والأقوى، إذ عجزت أن تحتضن غربته وتحنو عليه ، عجزت عن تعزيبه بينها، ولم ير إلا الطين والحطب والظلام ، ثم تأتى البيئة الاجتماعية — وقد أخذت من الطبيعة جفوتها وجفاءها — فتجهز على الضحية المخدرة، « من ساعة ما حطيت رجلى في البلد ما طقتهاش ، حسيت إني محبوس ، فين مصر وشوارعها وناسها ، وفين الليل مليون نور، ونسوان رايحة وجاية، وحركة ، لكن هنا. أهو الشباك قدامك ، بص . تلاقى إيه ؟ شوية طين مكوم وناس وسخين ومقملين ، وتو ما يبدن المغرب كل واحد يتلم في بيته ، والعتمة ؟ يا باى من العتمة يا باى ، طول الليل حمير تنهق وكلاب تعوى ، أول امبارح جاموسة الجيران ماتت ، قبل ما يلحوتوها بالسكين فضلوا يصوتوا عليها وهات يا لطم ، جنازة حق بتحقيق ،

(١) دماء وطين: ص ٢٧ ، ٣٨ .

(٢) القصة: ص ٤٦ ، ٤٧ .

ما نمنش للفجر^(١)». حتى العمدة دأب على مشاكسته والإساءة إليه عند السلطة الإدارية، متهمًا إياه بالحق وبالباطل، ولقد حاول عباس أن يستقطب لنفسه مجتمعًا خاصًا من ناظر المحطة والصراف ومن إليهما من موظفي القرية، ولكن البيئة كانت الحائل أيضًا، حيث تطول المسافات ويصعب اللقاء.. لقد أنهك، واستسلم للوحدة، وكانت تلك أولى خطواته على طريق الانحراف، أخلاقياً حيث صار مدمناً للشراب، ووظيفياً إذ جعل العتب برسائل الآخرين والتعرف على أسرارهم تسلية له.

والمؤلف لم يجعل البيئة الاجتماعية أقل تأثيراً في نفس عباس من الطبيعة. إن الرابطة الاجتماعية تملو على كافة الروابط الأخرى حتى رابطة الدين (ص ٥٠، ٥١) ومن ثم فإن هذا الغريب ذا البدلة الصفراء، لا يستحق غير الإزدراء والتباعد عنه. أما «جميلة» فهي ضحية — بوجه آخر — لهذه البيئة المتزمته المخلقة، ويمكن أن يقال: لو أن العلاقات الأسرية مكشوفة لما زلت جميلة بمثل هذه السهولة التي استدرجت إليها، ولو كانت البيئة متساهلة لأمكن لمعالم الخطيئة أن تختفي تحت ستار الزواج، الذي سيسحب مشروعيته على العلاقة السابقة.

وتختلف المشكلة في «قنديل أم هاشم» اختلافاً كبيراً في هدفها الأخير. هي تعبير عن أزمة جيل من المثقفين نهل من علم الغرب، وعاش حضارته فاستأثر بإعجابه، وبدلاً من أن يشفق على تخلف وطنه، وجد الراحة في التمرد عليه — لا التمرد من أجله — وازدراؤه والفرار منه. ولما كانت القضية هي الأساس فقد اختلفت مواطن تركيز الضوء؛ في القصة الأولى نجد الصدارة لدراسة طبع من الطبائع، في مرحلة تغير وتحلل تحت عوامل شتى، أما في «القنديل» فن

(١) القصة: ص ٢٩، ٣٠.

باب أولى هي « برهنة » على قضية، ولهذا تختزل الوقائع المادية إلى الحد الأدنى، وهذا الاختزال يعطى ٠٠ ميزتين على الأقل : أما الأولى: فهي التركيز الشديد وسرعة الحركة، أما الثانية : فهي ازدياد وضوح الحركة الروحية في الحكاية ، لأنه لا عائق أمام هذه الحركة من وصف مادي أو أحداث تمنعها من أن تبين للناس ٠٠ أما أثر التركيز في وضوح الحركة الروحية، فإن خير أمثله في القنديل أربع صفحات من القطع الصغير ٠٠ وصف فيها المؤلف الأثر الروحي المدمر الذي تركته ماري في نفس بطله ، لقد أعطانا في هذه الصفحات الأربع تقريراً روحياً كاملاً عما حدث لإسماعيل ، ومع هذا فإن ما جاء خلال هذا التقرير من ذكر لوقائع مادية ملموسة لم يتعد إشارة عابرة لرحلة لاسكتلندا مشياً وعلى دراجة، اصطاد فيها الرفيقان السمك ، وذاقاً فيها ألواناً من متع الحب ، هنا يكاد المؤلف يستبعد تماماً الواقع المادي ، في سبيل تسليط الأضواء على الأحداث الروحية للبطل (١) .

في حركة خاطفة يذهب إسماعيل إلى أوروبا ويفيب سبع سنوات ثم يعود، كل ذلك في سطر واحد : « وسافرت الباخرة ومرت سبع سنوات ، وعادت الباخرة » ولكنها عادت بشخص جديد ، عضوياً ونفسياً ، لقد ذهب الكرش واختفت ملامح البلادة الريفية التي تختلط بالسذاجة ، وأصبح الآن أنيقاً سمهري القامة، مرفوع الرأس متألق الوجه، يهبط سلم الباخرة قفزاً (ص ٢٥ ، ٢٦) وهو نفسياً - يكن أشواقاً عميقة لمصر ولأمرته، ويطوى نفسه على أحلام طموح يحاول أن يخلق فيها بيئته من جديد ٠٠ ما سر هذا التغير ؟ إن الإجابة على هذا السؤال مهمة، أهمية سؤال آخر سي طرح نفسه بتجدد عوامل التذبذب، هو : ما مصير هذا التغير ؟ وفيما يخص الجانب الأول ، لا نرى من حركته في سبع سنوات غير

(١) الدكتور طي الراعي : دراسات في الرواية المصرية ص ١٨٠ — ١٨٢ .

إعجاب أستاذه بعقريه أصابعه ، وغير علاقته بزميلته «مارى» ، وإذا كان فى علاقته الفاترة أو النافرة بابنة عمه «فاطمة النبوية» ما يكفى ليرمز لمدى احتضانه لمشكلات وطنه ، فإن «مارى» هى الرمز المقابل ، هى أوروبا مختصرة فى امرأة ، استجمعت كل خصالها ، وعلاقتها بإسماعيل ، وعلاقته بها فيها الكفاية للكشف عن موقفه من الحضارة الأوروبية وتأثيرها عليه فى المستقبل . يحمل الكاتب تأثير «مارى» على إسماعيل فى قوله إنها فضت براءته العذراء ، أخرجته من الوحى والتمول إلى النشاط والوثوق ، فتحت له آفاقاً مجهلها من الجمال : فى الفن ، فى الموسيقى ، فى الطبيعة ، بل فى الروح الإنسانية أيضاً (ص ٢٩) ولكن هذا التعميم لا يلبث أن يتوقف عند تأثيرات بعينها ، ربما كانت هى فقط التى ترسبت فى نفس إسماعيل ، وصنعت تمرد ، لما فيها من تضاد مع مألوف حياته السابقة ، وقد لقنته مبادئها غير عابئة باقتناعه أو معارضته ، فأفهمته أن الحياة ليست برنامجاً ثابتاً ، بل محاولة متجددة ، وألتهه أمام نفسه ، ووقفت حائلاً بينه وبين معتقداته التى يساند ويفسر بها سلوكه ، إذ هى فى رأيها مجرد مشجب فى نفسه ، كما حالت بينه وبين الاستغراق فى معاونته الضعفاء من مرضاه ، وقالت وهى توقظه مما صورته كمنزلق : « أنت لست المسيح بن مريم ٠٠٠ هؤلاء غرقى يبحثون عن يد تمتد إليهم ، فإذا وجدوها أغرقوها معهم ، إن هذه العواطف الشرقية مردولة مكروهة ، لأنها غير عملية وغير منتجة ، وإذا جردت من النفع لم يبق إلا انصافها بالضعف والهوان ^(١) » وهكذا انقلب إسماعيل رأساً على عقب ، وصارت روحه خراباً « لم يبق فيها حجر على حجر » وانقلبت مفاهيمه كلية ، فالد بن خرافة لتخدير الشعوب ، والنفس البشرية قيمتها فى تحديها للمجموع لا فى اندماجها . وانهار إسماعيل تحت ثقل التغيير المفاجيء ، ولكنه ما لبث أن تماسك ، وعاد

إلى صورة وطنه كأرض ومجموع، فدرت أضلاعه حناناً للضحية، ولكنه متبرم بالجنة من بنى وطنه، وإن كان يقر لنفسه أن الذنب ليس ذنبهم، هم بدورهم ضحية الجهل والفقر والمرض والظلم الطويل. وكان هذا الموقف المتفتح، الذى رفض قبول الحضارة الأوربية ككل، وقبل منها روحها العاملة وحزمها فى مواجهة الحياة، هو شعار عودته السريعة والمباغتة إلى بيته القديم فى حى السيدة زينب. ولكنه حين فوجئ بمظاهر التخلف، وصدى فى أول لقاء، عاد من جديد يتأرجح بين المكتسب والأصيل، بمعنى أشمل من ريفيته القديمة وقشرته الحضرية. البندول يتحرك الآن بين قطبين شديدى التباعد؛ بين روحانية الشرق ومادية الغرب.

وهكذا بدأ الصراع على مستوى جديد. ولكن صراعه مع البيئة، لا بد أن ينتهى إلى الرفض أو الاحتواء أو القبول الجزئى، وقد حاول إسماعيل أن يرفض، بدأ برفض الرمزهو على أعتاب البيت وقبل الصدام: «هل هذه هى الفتاة التى سيتزوجها؟ علم منذ اللحظة أنه سيخون وعده وينكث عهده» وهذا الرفض الجزئى مقدمة للرفض الكبير، وكلاهما نابع من إحساسه بذاته، أو من وضعه الذاتى فى مواجهة - وليس مع - المجموع، ولهذا الغاية كان يصرخ وهو يهوى على القنديل بالعصا: «أنا.. أنا.. أنا» دون أن يضيف شيئاً، لم يبق فى إحساسه غير ذاته، ضاقت دنياه فلم تدفع لغيره، أو تضخم فى عين نفسه حتى سد المسالك على الآخرين، ولم يجد ما يقوله غير هذا الصراخ الأعجم، يعلى فيه من شأن نفسه، ومن هنا راح يفكر فى الانسحاب من هذا البلد الذى لا يخلع جلده. كلية ويتبع الثائر الجديد دون تفكير، «ما غائده الجهاد فى بلد كمصر، ومع شعب كالمصريين، عاشوا فى الدل قروناً طويلة فتذوقوه واستعذبوه؟»

ووجد الحل في العودة إلى حيث أتى ، هناك في انجلترا يجد القوة ، والنظام ، والصداقة . ولكنه ، وبعد أيام من الصمت ، استبان له عجزه وارتباكه وجبته عن المواجهة التي كان يظن نفسه قادراً عليها ، فاستدار خنجره إلى صدره ، وأصبح نائراً في اتجاهين ، وكان ذلك أول لقاء أو محاولة التحام بينه وبين الجماعة . إنه نائر ضد نفسه كما هو نائر عليهم ، واكتشف فجاجة أسلوبه وهو يرود طريق المعرفة الجديدة ، « أنا لا أعرف أم هاشم ولا أم عنريت » ولذلك اعتقل لسانه وراح يعمل ، وترك للعلم أن يقوم عنه بالكلام والإقناع ، واستسلمت فاطمة النبوية للعلاج ، لا تحفل بعلمه الذي لا تؤمن به بقدر ما يهملها أن تكون موضع عنايته هو ورقه ، فذهبت البقية الباقية من بصرها ، وسقط مهزوما للمرة الثانية . ولكن يبدو أنه اكتسب شيئاً من المناعة بعد الهزيمة الأولى ، فلم يعد يفكر في الهرب كلية من الميدان ، والعودة إلى حيث أتى ، يكفيه أن يحتفى من البيت ، ويكفيه من أوروبا الآن « بنسيون » تديره أوروبا بقيمتها الخاصة ممثلة في تلك السيدة اليونانية ، لذلك هي بدينة ، مستغلة ، بخيلة ، تسارع بقبول الهدايا وتخزه بقوارص كلامها إذا ما سهر في غرفته حرصاً على الكهرباء !! ويعجب إسماعيل !! « لاشك أن الإفرنج في مصر من طينة أخرى غير التي رآها في أوروبا » . ويفر من البنسيون إلى الشارع يتسلى بالاسترسال فيه على غير هدى ، ولكنه مشدود أبداً إلى أفقه القديم ، يبدو أنه ضاق بالقرية أخيراً ، واهتز الوتر القديم بدافعين : أولهما : صمت الضحية فاطمة النبوية ، لم تثر ، ولم تشك أو تلم « أسلمت إليه نفسها عن رضى فأوردها التلف ، فما قالت لئلا يحيا تريث ، مساكين ، كل من خدمهم من عليهم واستعجلهم الجزاء أضعا فامضاعفة ، لم يخدمهم أحد حبا فيهم ، ومع ذلك جروا وراء كل من توهموا فيه الإخلاص وتشبثوا بأذياله ، ورفضوا

أن يروا ضعفه أو خيانتَه . هذا إيجاء فاطمة الضحية، واضح فيه استسلامها الهادئ^١ النابع عن إيمان به ومحبة، هو الذى فتح الطريق ، وعادت كلمات عن الله والحب تظهر من جديد مشوبة بالمطف على المساكين الباذلين دائماً بغير جزاء . لقد ذكرته بنقطة ضعفه الخطيرة ، إن نية الإصلاح عنده كانت عارية من الحب البصير .

وقد شاركت مدام افتاليا بالدافع الثانى الذى أعاد إليه صوابه العاطفى، تلك هى أوربا، بدينة لا عن صحة وإنما عن تخمة واستغلال ، والجوع فى ميدان السيدة من تخمة مدام افتاليا، لقد ظهر الوجه الآخر للقضية ، ولذلك لا يلبث أن يحدث نفسه متسائلاً : « هل فى أوربا كلها ميدان كالسيدة زينب ؟ هناك أبنية ضخمة جميلة، وفن راق، وأناس وحيدون فرادى ، وقاتل بالأظافر والأنياب ، وطعن من الخلف ، واستغلال بكل الوسائل ، مكان الشفقة والمحبة عندهم بعد العمل وانتهاء النهار، يروحون بها عن أنفسهم كما يروحون عنها بالسيما والتيتارو^(١) » .

لقد انزعج إسماعيل من بوادر العودة ، وحسب أنه يتنكر لعله وعقله حين يتحفظ فى قبول أوربا كحضارة ، ولكنه كان بدأ ولا بد أن ينتهى إلى الالتحام من جديد ، وقد هداه الحب إلى معان خافية ، وأعانتته أيام الخير الأثيرة عند الناس فى رمضان ، « وعندئذ بدأت تنطق له الوجوه من جديد بمعان لم يكن يراها من قبل ، هنا وصول فيه طمأنينة وسكينة والسلاح مقعد ، وهناك نشاط فى قلق وحيرة ، وجلاد لا يزال على أشده والسلاح مسنون ، ولم المقارنة ؟ إن الحب لا يقيس ولا يقارن^(٢) » . هكذا انتهى إلى المصالحة — لا المزوجة التى

(١) قنديل أم هاشم ص ٥١ .

(٢) القصة : ص ٥٣ .

تثمر بالانفصال — بتعبير له مغزاه : « لا علم بلا إيمان » ١١ فأخذ زيت القنديل ، وعاد يعالج بالعلم ، لا بالزيت ، يكفيه من الزيت رمزه ومغزاه ، هذا الإيمان ، ولكنه العلم صانع الأثر الظاهر ، لقد عاد إلى علمه وطبه يسنده الإيمان (ص ٥٦) فكان ذلك باب النجاح . واكتملت الدورة بأن تحلى عن أحلامه القديمة في (عيادة) بأرق أحياء القاهرة ، فالترجع على القمة لا يليق بالمؤمنين . هناك في حى شعبي بسيط افتتح (عيادته) وجعل أجره من الزهادة بحيث يقبل عليه أشد الناس احتياجاً إليه . وهذه الصورة الخارجية يقابلها زواجه من فاطمة وقد صنعها برعايته ، وأنجب منها البنين والبنات . لم تثمر ثورته إلا حين اجتمع العلم مع الإيمان ، فالإيمان محبة ، والثورة بغير محبة تتحول إلى أداة تحطيم لا غير .

وقد أثار بعض النقاد مأخذ كثيرة وجهها إلى « قنديل أم هاشم » هي في مجموعها ترجع إلى العكس . وفما يخص المضمون يقول : « لا نستطيع أن نفهم السبب في نجاح إسماعيل في علاج فاطمة بعد أن ارتد إلى الغيبيات ، وخاصة أنها كانت قد فقدت بصرها تماماً ، ونحن قد نفهم أن زيت القنديل قد أفسد عيني فاطمة أو زادها فساداً ، ولكننا لا نستطيع أن نفهم كيف أن نفس زيت القنديل كان السبب في شفائها بعد ذلك . ونحن قد نفهم أيضاً السبب في إيمان إسماعيل بالعلم وثورته على الأوهام والخرافات ، ولكننا لا نستطيع أن نفهم السبب في ارتداده إلى الغيبيات وكفره بالعلم » (١) وهذه المأخذ تنقصها الدقة إذ تعبر عن فهم خاص لم يلتزم بدلالات القصة ومراميها وتعبيراتها التي لا تنقصها الدقة ، فليس صحيحاً أن إسماعيل حين ارتد إلى الغيبيات كفر بالعلم وكأنهما نقيضان لا يجتمعان ، وعبرة للؤلؤف : « لا علم بلا إيمان » لها مغزاها الموحى بالاجتماع لا بالتضاد ، وهذا المشهد

(١) الدكتور رشاد رشدي : مقالات في النقد الأدبي : ص ١٨ ، ١٩ .

بعسم الأمر بصورة قاطمة : « ودخل الدار ونادى فاطمة : تعالى يا فاطمة . لا تيأسى من الشفاء . لقد جئتك ببركة أم هاشم ، ستجلى عمك الداء وتزيج الأذى وترد إليك بصرك فإذا هو حديد . وشد ضميرتها واستمر يقول : وفوق ذلك سأعلمك كيف تأكلين وتشربين ، وكيف تجلسين وتلبسين ، سأجعلك من بنى آدم . وعاد من جديد إلى علمه وطبه يسنده الإيمان^(٢) » . فالرجوع للعلم والطب - لا الزيت - ولكنه هذه المرة يسنده الإيمان ، وحين يتحول « الزيت » إلى رمز للإيمان ، يصير العجب من تغلبه على الداء بعد أن كان سبباً فيه غير وارد ، لأن الزيت في البداية مقرون بالخرافة ، لكنه في يد الطبيب مقرون بالعلم والطب . وحين يكتمل الإيمان بالشفاء ينجح الدواء ، وقد آمنت فاطمة بإسماعيل بعد أن خاطبها بلغتها فاستجابت له ، وكان الشفاء ، وهو ما لم يتحقق حين راح يسفه كل ما يخالفه من معتقدات .

٤- نظرة تاريخية على موقف الرواية من الحضارة الاوربية

إن رحلة « إسماعيل » ثم « خالد » إلى أوروبا ، وما تركت في نفسيهما من آثار ، وما ترتب عليها من صدام بينهما وبين بيئتهما ، لا بد أن تلفتنا إلى ظاهرة وضع بيئة في مقابل بيئة ، ومحاولة المفاضلة بينهما . ولقد كانت أوروبا توصف عادة بأنها مهد للمادية ، وأن الشرق مبعث الحكمة ومهد الحضارة الروحية والأديان .

إن رفاعة الطهطاوى يعتبر صاحب أقدم رحلة إلى أوروبا في مجال التعبير الفنى ، وذلك فى كتابه « تلخيص الإبريز » (١٨٣٤) وقدم فيه إلى النارىء المصرى ملاحظاته وتحليلاته نتيجة المشاهدة والدرس فى فرنسا ، ولكن الطهطاوى لم يكن

(٢) قنديل أم هاشم ص ٥٦ .

يكتب رواية ، وظل هو الكاتب والبطل ، وأدار الحوار بين الحضارتين من موقف العرض والمناقشة غالباً ، وهي مناقشة فكرية مجردة .

وأول شخصية فنية تذهب إلى أوربا يمثلها «علم الدين» - رواية على مبارك - الذى ذهب سنة ١٨٨٣ يتبعه ولده برهان الدين، صحبة السائح الانجليزى، ولكن إلى فرنسا ، يحدوه هدفه الأول ، أو هدف المؤلف الذى ذكره فى مقدمته، وهو وضع كتاب يضمته كثيرا من الفوائد «فى أسلوب كحكاية لطيفة ينشط الناظر فيها إلى مطالعتها ، ويرغب فيها رغبته فيما كان من هذا القبيل ، فيجد فى طريقه تلك الفوائد ينالها عفوا بغير عناء» . ولكن أحكامه الحضارية تكشف عن موقف يميل إلى التجديد ، فى مجال التعليم - وهو ما يلفته أولا بحكم خبرته - يأخذ على المصريين ، بل سائر الشرقيين، الاقتصار على حفظ القرآن ومعرفة بعض الأمور الدينية معرفة سطحية، ويربط بين العلم السطحى والاحلال ، كما يربط بين الترف والاحلال أيضاً ، وحين يمرض للحملة الفرنسية على مصر يسلم لأصحابها بالتفوق الحضارى ويرجع مقاومة المصريين لها - وكأنه يمتذر - إلى الحمية الدينية ، « ومع ما حصل من الشدائد التى جرت العادة بحصولها فى زمن الحروب وتجديد الأحكام » ويصف ثورة القاهرة الأولى وصف متحيز ضدها ، فهى من تدير العوام ، بواقفهم من المعممين لم ينظر فى عواقب الأمور، ولكنه يدين الفرنسيين فى أعمالهم المناقضة لتحضرهم ، فقد هاجموا الأزهر ، « بل طرحوا نفائس الكتب فى ميضاته، وأتلفوا ألوفاً من مجلدات مؤلفاته وسلطوا على الشعب رجلاً قبطياً يسمى شكر الله ، «أذاق الناس الأمرين ، فكان يجتمع على الشخص الواحد فى الوقت الواحد النهب والهدم والمطالبة بالفرضة» . ويستمر فى إظهار اعتداءات الحملة حتى يشكك فى مراميها الإصلاحية: «فن يتأمل فيما كان يصدر منهم مما ظاهره العدل والإصلاح

يجد أنه لا يخلو من دسيسة ومكيدة لتحصيل أغراضهم^(١)». وبالإضافة إلى غلبة «التعميم» على أحكام على مبارك فإنه ظل في حدود الحملة الفرنسية، وما واكبها من أحداث .

وقد تمكن محمد المويلحي ، صاحب المحاولة الثانية ، من تفادي هذين الجانبين، لوضوح منهجه للنقد منذ البداية، إذ يلتزم بإجراء مقارنات ومقابلات بين ما يجرى في مصر المعاصرة له ، متأثرة بالحضارة الأوروبية ، وما كان يجرى في مصر قبل عهده بنحو قرن من الزمان . وعلى الرغم من أن «الباشا» و «صاحبه» عيسى بن هشام قد ذهبا أيضا إلى باريس ، إبان إقامة معرضها، وناقشا الحضارة الأوروبية في مهدها ، فإن الإشارة إلى هذه الحضارة قد انبثت — على اختلاف في الدرجة والصورة — في تضاعيف الكتاب ، ولا نعجب حين يجده يلصق بالإفرنج — في عهد محمد علي — الدعوة إلى الوقاية بعزل مرضى الطاعون وحرق مخلفاتهم وتبخير منازلهم ، ولكن العجب من تعليل الباشا للمرض ، فهو يصف الإفرنج بالجهل وكأنهم لجهلهم يظنون أن هذه الأعمال التي تؤذى النفوس وتعطل مصالح العباد تشقت شمل الجن وتسكسر أسنة رماهم (ص ١١٩)، ويشيد بالميكروسكوب ، ويقول عيسى للباشا ساخرا : أقسم لك بالله وملائكته وكتبه أن أكثر مشايخنا لا علم لهم بها ، وأنهم لا يزالون كالعهد بهم في معزل عن هذه العلوم النافعة والمخترعات المفيدة ، وما نشط لرؤيتها أحد منهم ، وهم إلى اليوم ينفرون من الأخذ بوجوه الوقاية، ويفضلون التعرض لنيران البنادق في معارضتهم لأوامر الحكومة ، دون الإذعان لوجوب الاحتياط من هذه الحيوانات الدقيقة

(١) اعتمدنا في النصوص المقتبسة على كتاب «على مبارك وآثاره» وقد نقل نصولا كاملة من «علم الدين» انظر ص ١٨٣ وما بعدها .

ولا يعرفون منها إلا ما نخر كتبهم من الأرضة (ص ١٢٣) وتتعدد إشارات إلى ما يرتضيه من أساليب الغرب العلمية، وعاداته الاجتماعية النافعة كافتناء اللوحات البديعة وتزيين الدور بها ، فيأخذ على المصريين عدم تقليد الغربيين في ذلك، على حين يقلدونهم فيما خف وهان (ص ١٩٠) ويعرض باللوم للمصريين الذين يبهرون الغرب فيأخذون كل ما فيه بالتسليم ويصدقون دعاوى أهله ، وينشطون لإذاعة كل ما رأوا بدون تمييز وبصورة فجائية تؤدي إلى الخلل والفساد ، « والسبب الصحيح في ذلك هو دخول المدنية الغربية بفترة في البلاد الشرقية، وتقليد الشرقيين للغربيين في جميع أحوال معاشهم ، كالعميان لا يستنبرون ببعث ، ولا يأخذون بقياس ... ولا يلتفتون إلى ما هنالك من تنافر الطباع وتباين الأذواق واختلاف الأقاليم والعادات ... »^(١).

وهكذا قبل الموبلحى الأخذ بالأساليب العلمية الغربية ، ولكنه وقف عند حد القبول الجزئي فيما يخص الإنسانيات من عادات وتقاليده وأخلاق ونظم ، ولا بد أن نتوقع أنه ذهب إلى باريس ليشاهد المعرض ، وليؤكد فكرته التي بثها في كتابه من سبيل آخر، ولهذا يتخذ دليلاً في باريس رجلاً حكيماً مستشرقاً لتتوافر له المعرفة المزدوجة ، وليطلب الشرق في مجال « الحكمة » لما هو معروف من سبق الشرق بها ، ويدين الحضارة الغربية في استخداماتها للقوة والقهر بحجة تمدين الشعوب الشرقية المتخلفة ، ويعلن أن لهذه الشعوب تجارب طويلة، وآداباً ماثورة ، وعقائد متوارثة ، ضمنت لها البقاء والعمران . ويبدأ الحكيم الغربي بالإقرار بأن في الغربيين مغالاة في الترف والتباهي والتفاخر « مع حرمان الناس من أرزاقهم، ولكن ليس عندنا من الوقت الآن ما يكفيننا لبسط القول في نصرة

(١) حديث عيسى بن هشام . ص ٢٨٤ .

المذهب الاشتراكي^(١) . وإذا كان المستشرق قد أدان الفوارق الاقتصادية الهائلة في أوروبا فإن عيسى قد أدان بدوره الانحلال الخلقي ممثلاً في «موديل» يتخذها النحات أو الرسام نموذجاً لفنه ، وفي الرقص المشترك بين الرجال والنساء . ولعله كان من الواجب أن يتسع الوقت لنصرة المذهب الاشتراكي — عند الحكيم الغربي — لنرى موقف عيسى من هذه الدعوات الجديدة التي تحتاج عالمه المحاط بالأسرار ، ولعل المؤلف قد آثر السلامة ، فحاد عن عرض قضية لم يستمد لها ، ولم تعرفها بيئته بدرجة يطالب فيها بعرضها ومناقشتها .

وتبرز القضية من جديد في «عودة الروح» على مستويين من حيث الشكل الفني ، فهي غناء للمصرية مستمر — على المستوى الروحي — دون أن تذكر الحضارة الغربية ، وتظهر على نحو حاد وجدلي في ذلك الموقف الحوارى الذى مثله عالم الآثار الفرنسى ومفتش الرى الإنجائزى ، وتم النصر فيه بصمت المتحاورين لعودة المضيف ، دون أن يكون قد أقنعنا حقاً بأن مزاعم الفرنسى صحيحة . وفى تلك الفترة التى كتب فيها الحكيم ووابته لم يكن الأخذ بأساليب المعيشة الغربية فى العلوم والنظام محل جدل تقريباً ، وبذلك اختفى تماماً هذا الجانب ليفسح للقضية الرئيسية مكاناً رحيباً ، فظلت الرواية فى حدود «الروح» فحسب ، وظهرت الروح المصرية العائدة فى نضال مع الموت والتحلل ، لاعم زحف الحضارة المادية الغربية ، وهذا التصور الأخير هو الذى شغل عصفور الشرق فى باريس ، فكان الحوار بين مادية الغرب وروحية الشرق ، وكان موقف محسن فيها مزعزعاً — كما بينا من قبل — إذ يمتنى لو أخذ الشرق بالأساليب الأوروبية الجادة ، فيجد

(١) السابق : ص ٨٠

العامل الرومى الهارب من الاشتراكية « إيفان » يحلم بالشرق الرومى الذى يحسن تعزية الإنسان عن خسائره الدنيوية بدلا من إعاقته على استرداد هذه الخسائر ، ويعمل محسن إليه وبصورة غير مقنعة ، تنزعزع من جديد أمام هجمات صديقه العامل الفرنسى أندريه . والحكيم فى انخيازه لمنطق العامل الرومى فى النهاية ، يتملل بعدم إمكانية العدل المطلق ، وبأن السلامة النفسية للمرء تستوجب أن يظل متعاق الشعور بقوة أخرى ستنصره يوما ، ما عجز عن الانتصار لنفسه فى هذه الحياة .

ويكتفى طه حسين فى « أديب » بأن يدفع بالفتى المصرى الطموح إلى باريس ويتركه وحيداً أمام مغريات هذه الحضارة الغربية ، ولم يكن إيمانه بقيمه السابطة راسخاً ، كما لم يكن تكيفه مع مجتمعه الجديد ممكناً ، فظل متأرجحاً بين ماضيه وحاضره . ثم كانت الحرب وقسوتها وظلامها ، أول نقل إنها قطعت عليه — رمزياً — طريق العودة إلى أصوله ، انقطع الجبل السرى ، ولم يكن (هضم) البيئة الجديدة على أصولها المستمرة ، فأودى به الضياع إلى الجنون .

وتطل من جديد مشككة التعارض الحضارى . . . السادية والروحانية فى « قنديل أم هاشم » وبذرتها فى « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » ، ولكن يجب التفرقة بين البذرة والثمرة ، هناك ، وفى عصفور من الشرق خاصة ، الصراع بين روح الشرق وروح الغرب ، يتبدى فى خطرات ذهنية وفى جل وكلمات ونظريات . وهنا — قنديل أم هاشم — يتبدى هذا الصراع فى خلجات نفسية وفى حركات وإيماءات وانفعالات ، هنا حياة من اللحم والدم والخلجات والانفعالات ، وهما نموذجان متقابلان فى طريقة العمل الفنى وطريقة الإحساس

بالحياة على السواء ^(١) . ولقد استطاعت انجلترا أن تغير إسماعيل تماماً ، وعاش يحمل الكثير من الأمل والقليل من العزيمة ، ولذلك ما لبث أمام أول صدام أن صارت إرادته هواء ، وراح يفكر في ألوان من الحرب وانتهى إلى أن أخذ الزيت وعاد ليعالج فاطمة ، وهو لم يعالج عينها بالزيت ، وليس في الرواية ما يدل على معالجتها به . وبوضع يحى حق هذه النقطة قائلاً : إن عمل إسماعيل . . . قبل أن يكون رمزاً قصدت به أن يكون نزولاً — لا انحطاطاً — يفتح له المشاركة الوجدانية مع الشعب ، إن الهدف الأسمى الذي يسمي إليه هو رفع وجدان الشعب إلى مستوى عقلية إسماعيل العلمية ، فإذا احتاج الأمر إلى وقت طويل فلا مفر في الفترة السابقة إلى نوع من الصلح لإمكان تلاقى الوجدانين ، فعلى هذا التلاقى تشر كل حركات الإصلاح في عالم المعنويات والماديات ^(٢) . والفرق بين المفزى العام للرواية وهذا التفسير الشخصي من المؤلف بالنسبة لاستعمال أو استصحاب الزيت فرق واضح وكبير ، فعلى تفسيره يعنى أن إسماعيل لم يتخل عن إيمانه بالعلم وحده ، وأن نزوله مجرد (مناورة) مرحلية قصد منها أن يكون محل ثقة ورضاء من يتجه إليهم برغبة التغيير . ولكن عبارة « لا علم بلا إيمان » هي المحصلة النهائية لمضمون الرواية ، ومعنى ذلك أن المصالحة النهائية — لا المرحلية — هي الحل الوحيد المقبول لتطوير البيئة المصرية . ومهما يكن من أمر ، فإن إسماعيل لم يكن بحاجة إلى رحلة في أوروبا تستغرق سبع سنوات ليؤمن بأهمية العلم وضرورة الاعتماد عليه .

وآخر فتياننا الراحلين إلى أوروبا هو خالد ، صاحب « ملهم الأكبر » الذي

(١) سيد قلب : كتب وشخصيات ص ٢٠١ .

(٢) الآداب البيروتية : يوليو ١٩٦٠ .

ذهب إلى أوروبا ومعه مسلمات كثيرة لقنته البيثة إياها ، فطارت بددا في أعقاب رحلة التقى فيها مع أفكار ونظريات أظهرت له الناس طبقات لأفراداً ، وتنبه إلى موضعه الطبقي فحنق عليه ، وتمرد على طبقته وراح يطالب بإعادة توزيع الحقوق ، ولكنه أمام عدم الوضوح الفكرى ، وعجز البيثة عن التجاوب معه ، انتهى إلى الارتداد .

ثمة ظواهر جديدة بالتسجيل حيال هذا السيل من العائدين من أوروبا، يبدأ عند على مبارك بمناقشة (تصرفات) الحملة الفرنسية في مصر ، وهل تلك التصرفات من حضارتها الأوروبية أو أنها شئ مختلف ، ثم يتدرج الأمر عند الموياسى ليزحف على الحياة اليومية من حفلات زواج ، وحضور معارض واقتناء تحف ، وما إلى ذلك من أحكام أخلاقية . وهذا بدوره يدل على تسلل العادات الأوروبية إلى مجتمعنا التقليدى الراكد ومنافستها للآلوف ، كما تدل على جنوح الغالبية من الأرستقراطية المصرية إلى القسبة بالأوربيين واتخاذهم أصدقاء . ويسجل الكاتب تخلف شعبه فى اقتباس العلم الأوروبى مع ميل إلى المجازاة الظاهرية .

وتستأثر الأزمة الروحية باهتمام الحكيم وحقى ، وهى ليست بعيدة عن اهتماماتها الشخصية ؛ فالحكيم رجل التأمل والعزلة وأرستقراطية الفكر ، من الطبيعى أن ينزعج من صرخات الطبقات الكادحة ، التى بدأ الأمل يراودها فى استرداد عائد جهدها بعد انتصار الثورة البلشفية ، وفى تلك الفترة التى صدرت فيها « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » كان ستالين هو الذى يحكم بالقسوة والإرهاب والفردية ، وحجر على حرية الفكر وعلى مجالات الإبداع الشعرى الذى لا يلتزم - مباشرة - بمبادئ الحزب ، وكانت باريس وفيها قاعدة عمالية لا يستهان بها حجما وتنظيما - تردد فى العشرينيات كثيراً من

وقد مات وحيداً مجهولاً نتيجة جهوده عند مفاهيمه التي لم تتطور، وعجزه عن
مزاولة النقد الذي يمنح المبادئ تجددتها وقدرتها على الاستمرار بتنمية نفسها ،
كما اعتزل الكتائب أيضاً واكتفى بمزاولة التعليم على مستويات مختلفة .

ألوان من اليأس دافعها الإحساس بالفردية المتميزة ، وفردية الإيمان بالنقد،
وبضرورة التجديد والتطوير ، الذي اعتنقه هؤلاء المصلحون ، وكان التجاوب
الشعبي ضئيلاً أو مفتقراً بصورة جعلت ثقة هؤلاء الدعاة في أممهم تهتز وتموت
وهي في مهدها .

ويلاحظ أن « علاء الدين » و « عيسى بن هشام » و « محسن » و « أديب »
طه حسين قد اتجهوا إلى فرنسا ، على حين اتجه « إسماعيل » و « خالد » إلى
انجلترا . ويعكس على مبارك والموايحي تأثيرهما بالمدار التقليدي للبعثات في قريتهما ،
وكذلك اتجاه السياسة المصرية ، ويعكس الحكيم وطه حسين ثقافتها الذاتية
وتجربتهما الشخصية ، وكذلك يفعل الأخيران حيث انتقل مركز الثقل الثقافي
والسياسي إلى إنجلترا .

وأخيراً فقد توقف هذا الازدحام من الشخصيات أو كاد ، ومفزى ذلك أننا
لم نجد ضيقاً على الحضارة الأوروبية ، التي لم تعد أوروبية في الحقيقة بقدر ما هي
إنسانية ، أسهمت في صنعها كل أمم الأرض بأقدار مختلفة ومن زوايا عديدة .
أسقطت ثورة المواصلات وانتشار الثقافة أسوار الأوطان إلى حد ما، وحين انفتح
الاستعمار عن بلادنا لم تعد - وبصورة نهائية - حضارة متهمه كوسيلة خداع ،
كما لم يعد بيننا من يدعو للأخذ بها كلية .

وعلى الرغم من أن الشخصيات المصرية القادمة من أوروبا لم تكن تستطيع
أن تستأنف حياتها كما كانت تحيا في أوروبا وبمقاييسها ، فإنها بأى حال لم تعد

شعارات الحركة الظافرة في موسكو ، وكان الهاربون من وجه الثورة محبوبون
سويسرا وفرنسا ، فيثيرون الجدل أينما حلوا . من الطبيعي أن ينزعج الحكيم
لأن طبيعته البنطوية لا تقبل بسهولة « التنازل » عن ذاتها الفردية ، وهذا الموقف
الشخصي قد ظهر أثره في البناء الفني للرواية . ويذكر يحيى حتى أنه نشأ في بيئة
دينية على مستوى الأسرة والحي .

ويتجه عادل كامل إلى « الوضع الاقتصادي » في مصر مباشرة ، وروايته
ظهرت مع « قنديل أم هاشم » في عامين متتاليين ، وكلتاها وجه لأزمة واحدة
هي « الحرب » التي يمكن أن تكون أثرت بقوة في يحيى حتى ، فأدان الحضارة الأوربية
المادية لتجردتها من نوازع الإنسانية بدعوى الدفاع عن الإنسان ، ومحاربتها
للحرية تحت شعار الدفاع عن الحرية . وقد كرست الحرب الفوارق الاقتصادية
في مصر ، وأضيرت الطبقة العاملة الريفية لتوقف التجارة الخارجية وكساد القطن ،
على حين نال الصناعة شيء من الإنعاش نتيجة الاعتماد عليها بعد إغلاق البحار
في وجه سفن التجارة ، ولكن عائد الإنعاش رجع إلى جيوب أصحاب المال
لا العمال ، ونشأت إلى جانب ذلك طبقة أغنياء الحرب . وقد صار « ملهم الأكبر »
نفسه منهم ، وقد كان عادل كامل متأهباً لليأس من الإصلاح ، فانهى بخالده إلى
التراجع عن دعوته أمام إلحاح والده الباشا وما دبر له من مآزق ، وانتهى بملهم
إلى الثراء والوجاهة ، وتزوج هانيا الفتاة الأوربية ، كما انتهى هو — المؤلف —
إلى هجر الأدب ياساً من التأثير من خلاله ، واحترف المحاماة ، فانتقل من العام
إلى الخاص ، والطبيعي — في غير حالة اليأس — أن يكون العكس هو الصحيح .
وقد شاركه أحمد زكي مخلوف بأسه على المستويين : الفني والشخصي ؛ فانهت
« نفوس مضطربة » بموت « الشيخ حسن » بقية المجاهدين من رجال زغلول ،

إلى سالف عهدها قبل تلقى « الصدمة » الحضارية؛ فالشيخ « علم الدين » في أول الرواية رجل أزهرى جامد لا يعرف شيئاً من شئون الدنيا ، ولكنه وبعد أن ساح في أوربا ، اتسع ذهنه ومرن عقله ، وارتقت أحكامه على الأشياء ، ورأيناه يقبل الجلوس مع النساء في مكاتب واحد ، ويحضر دار التمثيل وينظر إلى المسرح بالمنظار ، وكذلك تنازل « إسماعيل » عن أحلامه في عيادة طبية يقيمها في أرقى أحياء القاهرة ، وبدأ من حى شعبي ، وحدد أجره بمبلغ غاية في الزهادة . وهذا الفهم الأصيل للإصلاح الاجتماعى وليد احتكاكه بأفكار ونظم تخالف كثيراً تلك الأفكار والنظم التى نشأ فى رحابها . وإذا كان خالد قد ارتد أمام المآزق التى وضعها أبوه فى طريقه فإن ارتداده يمثل وجهاً من أوجه أزمته ، أى أن هزيمته فى صميمها داخلية ، حيث لم يستطع تحقيق حلمه بين الناس ، فانطوى على ألمه ، وآثر الصمت والسلامة .

هـ - تراجع ديالسياسة المصرية فى « نفوس مضطربة »

رواية أحمد زكى مخلوف صدرت سنة ١٩٤٦ ، وهى تعتبر الرواية المصرية الأولى التى تعرضت للحياة السياسية المصرية صراحة ، ووضعت الحركة الحزبية موضع النقد الصريح ، لا تستمد تجربتها من تراث الإغريق أو الرومان على نحو ما فعل الحكيم فى « برا كسا أو مشكلة الحكم » ، ولا تفض فى الرمز وتلبس زى التأملات كما فعل بعد ذلك فى « شجرة الحكم » ، ولكنها تنزل إلى أرض الواقع مباشرة ، وتواجهه ، وتحاكمه أحياناً ، وتصدر حكمها مشفوعاً بالأسانيد ، فهى تجربة رائدة أمام عبد الرحمن الشرقاوى مؤلف « الأرض » الذى جعل روايته علامة على تطور النضال السياسى فى أزمته الديمقراطية سنة ١٩٣٠ وما حولها ، وأمام نجيب محفوظ الذى تخلص من الجوى التاريخى

في تلك الحقبة ذاتها ، وتخاص معها من أكثر أئقاله الرومانسية ، واخط لنفسه نهجاً جديداً ثبتت به قدماء على أرض الواقع ، وانخذ من الأحداث السياسية الكبرى — بين محلية وعالمية — منطلقاً وإطاراً لرواياته ، كما علل بها للكثير من أزمات شخصياته . وهذه الرواية — في الوقت نفسه — تكلمة اللوحة التي رسمها محفوظ وعادل كامل ، إذ ركز الأخيران اهتمامهما على المشكلة الاجتماعية ، وجاءت المشكلة السياسية على سبيل الاستدعاء . ولكن « نفوس مضطربة » قدمت في الحل الأول نموذج التعبر الفكرى والفضال العقيدى من الوجهة السياسية ، وقد عاجلها الكاتب بحساسية مفرطة دفعت به إلى هجر القلم ، كما فعل عادل كامل قسيمه في الحساسية والتحمس لامتضايا الاجتماعية .

والشيخ حسن — الشخصية الرئيسية في الرواية — في جانبه السياسى ، قد شارك في الثورة وآمن بسعد زغلول ، فصار شديد التمسب للعنصر والوطنية والحزب ، إذا أثير الحديث السياسى أمامه طالت رقبته وهدرت شقاشقه واتسعت حدقته ، لاصواب إلا ما يفعله ، لا رأى إلا رأى ذلك الحزب المنظم الذى يحبه الشعب ويتبعه ، إذا قال الزعيم إن الشمس تشرق من المغرب وتقرب من المشرق فما على الشمس إلا أن تطيع وإلا فلتفصل من الحزب . وهو تراجيدى في بطولته : « ليس في إخلاصه أو حماسه ذرة واحدة من الضعف أو الوهن ، إنه رجل صناعته الوطنية ، وحرفته الكلام والجهاد ، إذا رأى معارضا بدأ حديثه معه في إقسامه تنقلب للتو إلى غضب ، لأن ذلك المعارض لا يقتنع بسهولة ، ولأنه يلح إلى أن هناك زعيماً آخر قد يستطيع أن ينفع البلاد والعباد . كلا . كلا . لا زعيم إلا ذلك الشيخ ، وكل من ليس معه فإنما هو ضده ، فالوطنية لا تعرف أنصاف الحلول ولا تفهم التوفيق بين الآراء المتباعدة ^(١) » . وهذا

التردى فى الخطيئة السهامية الحزبية صورة من التردى العام الذى عاينه حياة مصر الحزبية فى أعقاب الثورة ، إذ صار التعصب للزعيم فوق التعصب للبدا ، لأن الزعيم أصبح يمثل مكاسب مادية ومناصب حكومية ومكانة اجتماعية مرموقة ، يحظى بها الأتباع حين يكون الحزب فى الحكم . ولكن مأساة الشيخ حسن لها وجه آخر نفسى قد ينال كثيرا من هذه الروح الفروسية التى تحكم علاقته بالحزب وبالأخرين ، فهو على الرغم من صدقه فى الوطنية وتمسكه لزعيمه ليس إلا إنسانا فاشلا فى حاجة إلى من يكافئه ويرعاه ، طفلا بالرغم من طول قامته ، لو كان وجه عنايته إلى شيء آخر غير السياسة لنجح .. (ص ٨١) .

يؤكد المؤلف أنه فى السياسة لم ينجح ، ويحق لنا أن نقول : لأن السياسة نفسها لم تكن ناجحة ، ولكن المؤلف يضيف تعليلا آخر شخصيا نفسيا ، فهو مخلوق ركب لا ليكون زعيما أو رئيسا ، وإنما ليساعد الرؤساء والزعماء حتى ينالوا مآربهم ، فإذا نالوها بمنوا إليه بخطاب شكر رقيق ، ويكون هذا الخطاب موضوع حديثه وفخره ، إلا أنه ينسى بعد ذلك حتى يتعرض الحزب للحنة جديدة ، فيسارع إليه الذين نسوه ، يؤكدون أن الوطن فى خطر ، والحرية توشك أن توضع فى الأغلال ، فينسى الرجل جراحه القديمة ، ويهب لنجدة الحزب بكل ما أوتى من قوة . لكن : هل هو غافل عن تجاهل الحزب له حين يظفر بالحكم ؟ كلا ، فعلى الرغم من حاسته ، تشعر تحتها بمرارة خفيفة وإحساس دائم بأنه مخلب قط ، وأفدنته تذوب دون أن يفطن لهذا باشا أو بك !! والعنصر الشخصى ليس معارضا للجانب الموضوعى فى حياة الشيخ حسن ، فإذا لم يكن يملك الروح التى تمنحه حق الزعامة ، فإن مأساته المصيرية لم تترتب على ذلك ، وإنما ترتبت على الأوضاع الحزبية فى مصر . وقد نجح المؤلف نجاحا ملحوظا فى الربط بين

حياة الشيخ حسن والأزمات الحزبية السياسية وجعلها حاسمة بالنسبة لحياته الخاصة دون أن نشعر بأنها عنصر مقحم أو خارجي عن جوهر الشخصية ؛ الشخصية ذاتها لرجل صناعته الحزبية، عشقها وهي جهاد ، ولكن خطيئته بادية في استمرار المشق مع تربيها في المهارات وتنزكية الإحن الشخصية والحزازات ، وخروجها من محبة الوطن إلى محبة الزعيم ، ومن عشق الشعار السياسي إلى عشق المنادين به وإن كانوا يضللون . والشيخ حسن بهذا صورة للجماهير المريضة التي فتنت بالحزب ومنحته عواطفها وأموالها حتى استقرت محبته في النفوس التي يمبر عنها ، ولكنه ما لبث أن انحرف عن القضية ، وعرف الرشوة والمحسوية ، وصار حكمه حزيا بالمعنى الضيق ، أو قبليا في الحقيقة ، ولكن الشيخ حسن ظل على إيمانه القديم ، فهذا الزعيم الجديد الذي انحرف بالحزب ، كان محل الرضا من زعيمه القديم ، وما يقال عن الرشوة والاستثناءات والمحسوية ليس إلا ترهات يطلقها أعداء الحزب ، وهو بصدق ذلك حين يقوله الزعيم ، وبعود إلى قاعدته في أسوان لينشر هذه الآراء التي يؤمن بها على الرغم من أنه هو نفسه كان صورة للمحسوية والرشوة ، فقد وضع — حين جاء حزبه إلى الحكم — في وظيفة محترمة بمرتبة يبلغ الخمسين جنيتها ، وهو عار عن أية موهبة سوى هذا اللجاج السياسي الذي نشأ فيه ، وكان المرتب ثمننا لجهاده القديم ، ومقدمة لإغرائه باستمرار التمسك بالحزب ، وقد ظل على تمسكه حتى مات وحيدا . إن نهايته المحزنة ، رمز للإفلاس السياسي الذي انتهت إليه حياتنا الحزبية في ظل الملكية . والرواية يسكاد يغلبها طابع رومانسي واضح في قصص الحب المحروم التي تردت فيها أكثر من مرة ، وفي اختيار الموت نهاية لمراحلها الثلاثة ، موت مأسوي فاجع ، وفي تحنان راويها للطبيعة وأحكامه العاطفية . كمانعكس تملقا في التشكيك

الروائي ، كمرادفها بين أسلوب المتكلم والغائب دون ضرورة فنية^(١) ، ونسبة تصرفات للشخصيات لا تتفق مع قدراتها النفسية التي حددتها مسارات الحوادث والمواقف السابقة ، و « محمود » مثل واضح على ذلك ، وكذلك تلك الشخصيات الكثيرة العابرة التي لم تنم مع تطور الرواية ، واستقطبتها ذكريات الطفولة والصبا .

ولكن هذا لن يطفى على جوانب النضج في الرواية ، ويكفي أنها واجهت مشكلة مرحلتها صراحة ، وعرضت شخصيات واقعية ، وأدانت الاتجاه السياسي السائد حينها ، وبواقعية موضوعية ، وهي وإن لم تقدم جديداً في التكنيك الروائي فإنها استعملت لغة مصفاة ، وخلت من ذلك « الهبوط » الذي ينتاب روائيا غير متمرس ، حين يطول موضوعه أو تتعدد مواقفه .

إن مشكلة « الطبقيّة » كما شغلت عادل كامل وتيمور ، لم تكن بعيدة أو منفصلة عن الطبقيّة السياسية كما مثلتها أحزاب تلك الفترة ، والترابط بين التنظيم السياسي والوضع الاجتماعي ليس محل جدال . فقد كانت هناك أحزاب إقطاعية كما كان هناك أحزاب شعبية ، ولكن إذا كانت الأولى سقطت في معارضة مجموع الأمة ، فإن الأخرى سقطت في تحجر المفاهيم وعبادة الزعماء . وهذه الرواية إدانة صارخة للأحزاب التي رفعت الشعبية شعاراً ، وعجزت عن تحمل مسؤوليتها .

٦ - وشائج وإضافات

كما ذكرنا سابقاً فإن تيمور هو الامتداد الوحيد بين جيلين من مؤسسي الأسلوب التحليلي ، وقد لا تكون رواياته هي الصورة المثلى لفن الرواية الواقعية

(١) انظر الصفحات ٤٩ ، ٥٢ ، ٦٨ ، ١٣٨ .

المصرية ، ولكن من حقه علينا أن نبدأ به ، فهو مع انتمائه لجيل المؤسسين الداعين
لأدب واقعي في شكل عصري ، قد استمر — وتطور أيضاً — إلى يومنا هذا ،
وقد جمع إلى تعدد المحاولات واستمرارها وضوح الرؤية لما هو بصدده من
مناهج التناول الفني ، وكثرة التعرض لقضايا الأدب ومشكلات الإبداع ، حتى
يمكن أن يقال إنه لم يترك الكثير لاستفنتاج الباحثين ، إذ تولى بنفسه تحديد
مصادر ثقافته ، وأطوار فنه ، وموقفه من التراث ، واللغة والمجتمع .. الخ ما هنالك
من قضايا يدركها أغلب الكتاب إدراكاً غامضاً ، ولا يتخذون منها مواقف
محددة . كما أن صلته « بالواقع » تسبق صلته « بالواقعية » إذ أرشده أخوه إلى
« حديث عيسى بن هشام » قبل أن تتعدد محاولاته ، ويلتقي بموباسان الذي
يذكر أنه قد تأثر به كثيراً في بدء مزاولته للقصة القصيرة ، ثم جمع إليه
تشيكوف وزولا ، فاتخذ سبيله مع المدرسة التحليلية الواقعية .

وفي القصة القصيرة . . . قد يكون من الصحيح أن تيمور كان يميل إلى
المبالغة والمفاجأة ، ولا يعني برسم الظلال النفسية ، ثم تدرج إلى التصوير الواقعي
المهادي . ولكن ذلك لا يعني تخلصه نهائياً من منهجه الأول . وقصصه القصيرة
« أبو الشوارب » ، و « محمد أفندي صلي على النبي » و « العجل وقع »
تؤكد ذلك إلى حد كبير ، فهي من نتاج فترة متأخرة نسبياً ، ومع ذلك اعتمدت
على شخصيات شاذة توشك أن تكون مريضة ، أو هي مريضة فعلاً في
« أبو الشوارب » وتصل إلى المبالغة الكاريكاتورية في الآخرين . وإذا ذكرنا
أن تيمور قد انتقل أيضاً من العامية إلى الفصحى ، وليس من المستطاع إسناد
ذلك إلى تأثير أدب أجنبي ، فقد يكون من الممكن القول بأن انتقاله هذا بفعل
السن والتجربة ، وبهذا يمكن تفسير عدم الدقة في تقسيم فنه إلى مراحل ، أو بالأحرى

عدم خضوع منه لتقسيمات مرحلية دقيقة ، إذ الصحوات والعادة « واللازمة »
تفعل فعلها برغم كل شيء ، وتنسلل في كافة مراحل الثقافة والتجربة والعمر .
وقد تكون « سلوى في مهب الريح » دليل صدق على ذلك ، فالهدف فيها
متخلف عن الفكرة كثيراً ، أو أنه غامض يحتمل الرأى وضده ، ويمكن القول
بأن فكرة الرواية تناول — من وجهة روائية — القضية الأزلية ، قضية الجبر
والاختيار . وسلوى بين جبر الوراثة — إن صحَّ أن تأثيرها حتمى — والبيئة
الخاصة والظروف العامة من حولها عجزت عن الاختيار . وقد لا نجد في هذه
الرواية تلك المبالغة الواضحة التي وصلت إلى درجة الشذوذ في « رجب أفندى »
و « الأطلال » ولكنه لم يتخل عنها تماماً ، فيما يخص سلوى بالذات ، فإذا
كانت طبيعتها كأنثى تتحمل شعور الزهو بانزاع زوج صديقتها، وتجد لذة خفية
في ذلك ، فإنها تصل إلى درجة التسوة المرضية حين تخفى عن زوجها العليل نبأ
وفاة الباشا ، وهى تعلم أن ذلك سيريمحه نوعاً ما ، إذ كان يشك في أن ثمة شيئاً
بينهما ، بل تميل إلى تعذيبه صراحة ^(١) . ولكن هذه كانت لحظات نادرة
يتعرض لها الأسوياء من الناس في مواقف غيظهم أو تمردهم ، فضلاً عن أنه كان
يعقبها صحوة واعتدال ، فتعجب سلوى من نفسها ، وتحاول أن تكتشف
دوافعها وإن كانت لا تستطيع ، وتكتفى بوصف سلوكها بأنه « حماقة » وفي
هذا التعقيب تخرج عن طبيعة الشخصية المرضية .

وتشير « كليوباترا في خان الخليلي » مشكلات أكثر تعقيداً من حيث
التكنيك وطبيعة العمل نفسه ، ففيها أكثر من عقدة ، وأكثر من حادثة ،
وأكثر من بطل . هناك العلاقات الشخصية التي امتدت بين أبطال الرواية ،

(١) سلوى في مهب الريح: ص ٣٣١ ، ٣٣٢ .

وهناك العلاقات التاريخية التي كانت بين بعضهم البعض قبل موتهم، وهناك المؤثر نفسه والقضية المطروحة النخ، ويصفها الدكتور هدارة بأنها « قصة عقلية »^(١)، وهو وصف غامض ، وإذا كان يعنى أنها برهان على قضية فإن كثيرا من الروايات تشاركها هذه الصفة ، وربما كانت الأجدى أن يقال إنها اتخذت ثوبا رمزيا لمضمون واقعي، من حيث خضعت تلك الشخصيات التي صارت أرواحا وتظهرت من عوالم الدنيا ، خضعت مرة أخرى ، بمجرد ملابتها للحياة ، لقوانين هذه الحياة ، وتطبعت بطابعها ، وهي إذ تخضعهم لطبائعهم الخاصة المتأثرة بأوضاعهم البيئية ، وتردهم إلى عناصر غير خيرة ، من القسوة والأفانية والانهائية ، تجرى مع المفهوم الواقعي المتشائم . والرواية بالفعل صفحة متشائمة ، وهجائية للإنسان، لاتقل قسوة وتشاؤما عن نهاية « سلوى في مهب الريح » التي شهدت موت الباشا ، وحمدى ، والأم ، وشريف . وإذا كانت هذه الرواية لم تشهد موت أحد كشخص ، فقد شهدت موت « الأمل » في غد إنسانى مبرأ من الشرور بعيد عن منطق الصراع والغلبة ، لا يخفف من ذلك أسلوبها الاتقادي الفكاهى الساخر .

وهناك ملاحظة جديرة بالتسجيل ذكرها الدكتور جرمانوس، هي أن تيمور قد أدخل عنصر السخرية في نتاجه الأدبي عندما بلغ منتصف العمر ، أو سن النضج^(٢)، مبتدئا بالقصة القصيرة « كيف طارت منى اكسفورد » و« تأمين على الحياة » واستمر إلى أن كانت « كليوباترا » قمة هذا الأسلوب الجديد . ويذكر الباحث المستشرق أن الهدف الذى يستهدفه تيمور من إضفاء طابع

(١) دكتور محمد مصطفى هدارة ، المجلة ، سبتمبر ١٩٦٥ .

(٢) مجلة الإصلاح الاجتماعى : عدد خاص عن تيمور . مايو ١٩٦٨ .

السخرية على شخصياته هو الدعوة إلى الفضيلة وتغليب نزعة الخير. ومن الواضح أنه ليس هناك تلازم بين المقدمة والنتيجة، وليست السخرية أو الفكاهة السبيل الوحيد أو الأمثل للدعوة إلى الفضيلة وتغليب نزعة الخير. ومع التسليم بوجود صلة بين السخرية وتغليب نزعة الخير، فإن الملاحظة الذكية التي ربطت بين سن النضج والسخرية تستطيع أن تمدنا بالتعليل المقبول، فع التجربة وحنكة السن والمعاناة، تقل الحدة، وتخف وطأة النقد، ويصير الإنسان أكثر ميلا إلى التسامح والتماس الأعذار للآخرين، وقد كانت « كليوباترا في خان الخليلي » تلتبس العذر للإنسان في الوقت الذي تعلن بأسها من إمكانية إصلاحه، فالديننا هي الدنيا والبشر هم البشر، ولا مفر من خضوعهم لقانونها الذي لا يرحم. ولا شك أن إثارة لهذه الشخصيات التاريخية، وإضفاء طابع السخرية عليها، أعانه على إبرازها في ثوب فني محبوب، متحرر من منزلقات الوعظ وضرورة الانتماء.

وقبل أن نغادر « سلوى » يحسن أن نشير إلى صفات مشتركة بينها وبين « حواء بلا آدم » التي سبقتها في الظهور بنحو عشر سنوات، فكلتاها : حواء وسلوى من الطبقة الوسطى، رامتا الصمود إلى طبقة أعلى، فندهورت حالهما وانتهت بالخسران، وقد تتفوق « سلوى في مهب الريح » بكثرة شخصياتها، وتوارد حوادثها وتعددتها، وتغير مواطن هذه الحوادث، وقدرة كاتبها على الاستطراد في مجالات الوصف والتقرير، وتفتيق الحوادث ورسم النماذج الجانبية التي تمنح الرواية مزيدا من الإقناع، ولكن « حواء بلا آدم » تميزت بوضوح الهدف، ونصاعة الفكرة، قد يراها البعض علامة على قسوة الطبقية وإدانة للأرستقراطية، كما نراها — إلى ذلك — إدانة للطليعة المثقفة من أبناء الطبقة الوسطى، أو ما سميناه بالثورية الزائفة أو الناقصة، ولكن هذا التفريع لا ينال

من قوة النموذج متمثلاً في شخص « حواء » التي تعرف نفسها وترى هدفها تهيل لبلوغه ، ولا تردد — مثل سلوى — كلمات «المكتوب على الجبين» وما إلى ذلك من عبارات لا تغنى . وقد أدى ضيق المجال المكاني في « حواء بلا آدم » إلى التركيز على التحليل والحوار، فكانا فيها أشد كثافة ونضجاً من «سلوى» على أن سلوى برغم مصيرها التمس لم تستطع أن تكسبنا إلى صفها لأن «الأسلوب» لم يكن على مستوى « الغاية » ، فقد نفقر لها طموحها أو تطلعها الطبقي، ولكننا سنرفض وسيلتها لبلوغ ذلك. أما « حواء » فقد أقنعت قارئها بمنطقيتها مع نفسها ومع طبائع بيئتها الخاصة وطبقتها التي تقدس العمل وتراه السبيل الأول لبلوغ أى هدف ، ثم تأتى نهاية « سلوى » كاشفة عن موقف كاتب أرستقراطي لا يرى فيما جرى — في جملته — بأساً ، وكأنه عاصفة عارضة يمكن أن تعيش بعدها سلوى كما كانت تعيش قبل في ظل صديقتها ، مستمتعة بما لها وجاهها ، وهذه النهاية ميعت القضية وجعلت الاستنتاج في حدود الظن الغالب إذ تدب سلوى أكثر مما تدب الآخرين ، وكأنها الجاني والضحية معا ، ولكن انتحار « حواء » يأسه وحيدة في ثوب زفافها المتخيل ، وفي وقت عادت فيه من حفل آخر ساهر وسعيد لا يشعر بها ولا يحفل بألمها ، يترك أثره الحاد بفجعة المثقفين ويأسهم ، ويحملنا حملاً على العطف عليها ومشاركتها شعورها العدائ تجاه الذين أفسدوا حياتها ، ثم أضاعوا أملها بغير رفق .

ومن ناحية أخرى إذا قارنا النزعة التحليلية عند تيمور ، في رواياته الأولى: « رجب أفندى » و « الأطلال » و « أبو على عامل أرست » وروايته « سلوى في مهب الريح » فإننا سنجد أنه قد تطور تطوراً ملحوظاً في نهجه التحليلي ، والفارق الأساسي يلمس في نوعية الشخصيات ، التي لم تعد مريضة أو شاذة . لقد انتهى « رجب أفندى » إلى الجنون لفساد خوفه من عالم الجن

على عقله ، وقتل جلاده ، وكذلك عاش « سامى » مع زوج أخيه فى ظل علاقة شاذة سادية ، حتى انتهت حياته وحياتها إلى أطلال . ولا يختلف حسن عبد الكريم ، أو أبو على الفنان (صدرت أبو على عامل أرتست سنة ١٩٣٤ أى فى العام الذى صدرت فيه الأطلال ، ثم فصحت وصدرت من جديد تحت عنوان: أبو على الفنان سنة ١٩٥٤) عن رجب أفندى وسامى ، لقد عشق صبي البقال فن المسرح عشقاً أعماه عن التفتن لإمكانياته الحقيقية فى عمله الأسمى وموهبته المزعومة . والنموذج واقعى حى، ولكن المؤلف بطارده وبلع عليه حتى يخرج به عن جوهره ويدفع به إلى لؤثة جعلته يقف فى مسجد، ويهتف بالناس: « أنا الذى اختارنى الله لهدايتكم، أنا الذى لا أنطق إلا بالحق، فمن انبغى فقد انبغ الله » . وعلى الرغم من خسران سعيه فقد انتهت حياته وهو يحاول أن يلتقى إلى صديقه عبد الواحد بأمنيته الأخيرة وهى أن ينشئ مسرحاً !! وإذا قيس « سلوى » إلى أية شخصية من تلك فإنها لن تبلغها فى مرضها وشذوذها؛ فسلوى شخصية سوية حتى فى تطلعها الطبقي ، وبرغم تلك اللحظات التى كانت تملكها فيها روح شرير من وحي ظروفها القاسية فى المحل الأول .

وقد ارتبط بشذوذ الشخصية عيب تكنيكى لازمها فى الروايات الثلاث الأولى، فالشخصية تصور أولاً أو تقدم فى صورتها السوية وحياتها العادية ، ثم يعرض لها — دون مقدمات — ما يكون مقدمة لمرضها النفسى . كان رجب أفندى يعيش حياة عادية بين كتبه الدينية والمسجد ومجلس الأصدقاء أمام بعض الدكاكين، حتى أغراه صديق بقاء محضر الأرواح ، وكانت حياة أبى على الفنان « هادئة كالبركة » حتى استطاع صديقه عبد الواحد إقناع عمه باصطحابه لمشاهدة إحدى المسرحيات فكانت بداية اللؤثة ، وقد قام العيوطى — صى

البستاني — بدور قريب من ذلك بالنسبة لسامى ، على أن علاقته السادية بزواج أخيه كانت مفاجئة وبعد لقاءات متعددة . لقد اختلف الأمر كثيراً مع سلوى ، لقد دفعت إلى الحياة وفي دمها أقوى حوافز انحرافها ، وهى « الوراثة » ثم كان التأثير الاجتماعى الدائم — لا العارض — الذى شكل وضعها بصورة نهائية . فآفة سلوى ليست عارضة ، إنها نتيجة وضع اجتماعى لا مرض ، وإذا كان « المجتمع » غير واضح فإن رموزه الإيجابية كشخص حمدى ، والسلبية كانهدام النصير ، كافية بقدر ما تدل على أن انحراف سلوى ليس شخصياً بقدر ما هو نتيجة لأوضاع اجتماعية ، على الرغم من إشارته إلى الوراثة عن الأم والتأثر بالبيئة المنزلية .

ولقد بقيت فى « سلوى فى مهب الريح » آثار محدودة من قسوته على شخصياته التى كانت واضحة بشدة فى روايته الأولى ، وتدرجت فيما تبعها حتى اقتصر على « حمدى » زوج سلوى الذى قسا عليه حسياً ونفسياً فظل عرقه يتصبب حتى قضى عليه داء صدره ، وسماء عارفوه : « أبا فصادة » و « البهلوان » وعاش مصاباً بحبسة فى لسانه لا يكاد يبين ، وحبسة أخرى أشد فى إرادته لا يكاد يعرف الحزم أو المبادرة ، وإنما ينتظر دائماً ما هو كائن . وآخر ما نلمح من تطور النظرة بين الروايات الثلاث الأولى وبين « سلوى » : أن الروايات الثلاث ظلت فى حدود طبقة اجتماعية بعينها لا تتعداها ولا تحاول الامتداد إلى نظرة أكثر شمولاً ، فظلت « الأطلال » تجرى فى قصور الأرستقراطية التركية ، وكانت الآخرين عن شخصيات من الطبقة الوسطى ، ولكن « سلوى » تجاوزت هذه الصورة ووضعت فيها طبقة « فى مقابل » طبقة ، أو على الأقل مع طبقة ، واستمرت المعاشة بضع سنوات حتى انتهت إلى غايتها المحتومة .

بقى أن نشير إلى موقف تيمور ورأيه في الواقعية . بذكر أن اطلاعه على قصص موباسان وتشيكوف هو الذى نقله من الإغراق فى الرومانسية إلى الواقعية « ولأعنى المذهبية ، واقعتى كانت تتلون بطروفي ، وشخصيات قصصى ليست تمائيل مصبوبة ولكنها كائنات حية ^(١) » . وإذا جاز القول بأن دعاة الواقعية المذهبية فى أوربا كانوا ينحون ظروفهم جانباً ، فإن كلمة « الظروف » نفسها لا تخلو من غموض ، وهذه النمطية التى نفاها عن شخصياته ، قد رمى بها من قديم مقرونة بالتبسيط والسطحية ، وأول من وجه إلى أدبه هذه الملاحظات الدكتور إسماعيل أدهم فى تعقيب نقد لمجموعته « فرعون الصغير » ^(٢)؛ إذ يرى أن تيمور يرتبط نظره بصورة الأشياء ، ومن هنا اعتماده على النقل المباشر عن مرئياتها ومظاهرها ، وبذلك تجلت قدرته فى الوصف بالذات ، والوصف عنده هادىء ، ربما لما فى طبيعته من الهدوء ، ولكن ذلك وجه من واقعيته الساذجة التى تتراءى للنظر من آثاره ، وهذا الهدوء يفسح لعقله المجال للتدخل لتصفية ألوان الشعور وضبطها فى نسبة دقيقة مع الفكر بحيث يسوق إلى خلق توازن بين العقل والمشاعر .

ويشير حبيب الزحلاوى إلى ما يلحظ من ميل أبطال قصصه إلى الهدوء وبطء الحركة ، وقد يلح فى واحد منهم توثباً أو نشاطاً ، ولكن ان يسمع له صوت يجأر أو يهمس ، ولن يرى مبتسماً أو عابساً أو غاضباً ثائراً أو راضياً بشوشاً ، وإنما هو على الدوام هادىء الطبع جامد الملامح والقسمات ، بطيء الحركة كأنه آلة تدور بنظام دقيق دورات إحصائية ^(٣) . ويرى الزحلاوى أن هذه السمة

(١) الآداب البيروتية . أغسطس ١٩٦٠ .

(٢) مجلة الرسالة ١٤/٨/١٩٣٩ .

(٣) شيوخ الأدب الحديث: ص ٣

في شخصيات تيمبور ترجع إلى « التدليل » الذي يجعله « متفرجاً » بتناول الأشياء من الخارج ، ويستبين بكل ما يرى وبشاهد . وقد صيغت هذه الملاحظات في صورة أقل تطرفاً ولذعاً ، ووجهت إليه على هيئة سؤال عن مدى صواب ما لاحظته النقاد من أن شخصياته بوجه عام من النوع النمطي ذى الشخصية الثابتة التي لا تتغير كثيراً ولها لوازمها وعاداتها الخاصة إلى حد كبير . وكان جوابه مراوفاً يعلى من قدر النمطية في جانب ، ويفر من التسليم في جانب آخر دون أن ينفى السؤال أو يثبتته ، فيتساءل : هل يمكن أن ترتفع شخصياته المسكينة مثل عم مقولى والحاج شلى ورجب أفندى إلى مصاف ترتوف ودون كيشوت وهاملت ؟ . ثم يقرر خصائص قصصه بنفسه فيقول : « لقد كانت قصصى في جملتها أميل إلى الهدوء والاتزان ، تحاول جاهدة أن تستخلص ما فى أحماق النفس الإنسانية من خير ومحبة ومسالمة ، كما تحاول جاهدة أن ترد ما قد يبدو فى السلوك الاجتماعى من تطرف وجوح إلى عوامل ملجئة أو إلى غرائز متأصلة ، ولقد تحررت فى قصصى ألا أقسو على ضعيف مال به الحظ ، ولا أملأ قويا دانت له الغلبة ، ولملى كنت أجنع إلى لون من المواساة للضعف البشرى ، كما أجنع إلى التهوين والإزراء بالتطاول والعنف والخيلاء^(١) » ثم يذكر أنه لم يقصد إلى ذلك قصداً وإنما لاحظته النقاد وأنه راض عنه . ويبدو أنه فطن إلى تسليمه بهذا الفتور الغالب على شخصياته ، فهى غالبا بلا موقف ، وبلا إرادة ، وهى أيضا نمطية إلى حد كبير كما لاحظنا من تحليلنا لشخصياته التى عبرت بنا ، فعاد يراجع أفكاره عن نفسه ، فجعل الهدوء تحليلاً ، وانعدام الإرادة عزاء ، وكأنه يقتحم الواقعية من أعظم منافذها « الاشتراكية » إذ يذكر أن الأفكار الرئيسية التى يتحرك

(١) مجلة الآداب البيروتية : أغسطس ١٩٦٠ .

ليعتقها ترجع في جملتها إلى محاولة انتفطن إلى مواطن القوة والخير والجمال في الإنسان ، وتفسير ظواهر الضعف والإسفاف والانحراف في طوايا النفس البشرية المعقدة المغلوبة على أمرها بما لا يحصى وما لا يدرك من أسباب وعلل ، ومحاولة إلقاء الأضواء على زوايا من الحياة حافلة بألوان المفارقات وتنازع المشاعر ، حيث تتجلى محنة الضمير الإنساني في صراع الأهواء الرخيصة والمثل العليا ، ثم يذكر أن أكبر ما يهدف إليه أن تكون قصصه تبصيراً بالطبع البشري ، وتجيلاً لوجه الحياة ، وهزاء لأخيه المسكين : الإنسان .

ولن نخطئ العين في عبارات تيمور نفسه، وبعد سباحة شاملة في أدبه الروائي والقصصي ، ملامح كلاسيكية مهيمنة ، استمرت معه منذ محاولاته الأولى وإلى آخر مراحل نتاجه الفني، لا تقف عند لفته المصنوعة المصقولة فحسب؛ وإنما تتمدها إلى ملاحظة الدكتور آدم من خلق توازن دقيق بين الفكر والشعور، وإلى ما عبر عنه تيمور بحرصه على إبراز محنة الضمير الإنساني في صراع الأهواء الرخيصة والمثل العليا ، وإلى هذه النمطية الغالبة على شخصياته .

وتيمور — كظاهرة في الرواية العربية — يستحق رعاية خاصة لمكوناته ، لأنها مكونات فننا الروائي بعامة . وقد استهواه من أدب فترته ، وربما قبل عودة أخيه من فرنسا ، أدب المنفلوطي بعاطفيته المسرفة ، وأسلوبه الرنان ، وقد جذبه كتاب المهجر لرومانسيته أيضاً . ولقد كان من حق الرومانسية في أدبه أن يبدأ بها ، رعاية لعامل الزمن ، إذ هي أسبق، ثم تنتهي إلى عودة أخيه من فرنسا والتبشير بالفن الواقعي ومحاولة إضفاء الملامح المحلية عليه ، ولكن يخشى من وهم قد يتبادر نتيجة للحرص على الكشف عن المؤثرات في تيمور ، وكأنه واقف خلف ستار يرتفع عنه مرحلة بعد مرحلة . فالرومانسية

وهذا ما نريد أن نقرره بالضبط — ليست مرحلة من مراحل تيمور ، وإنما هي شعور مستمر ومشارك إلى الآن ، يبدو في اختيار تجارب بعينها ، ذات صلة أكثر بالمشاعر والمواقف الفردية ، وقد يظهر فيها الهيام بالطبيعة كما قد تبدو فيها ومضات صوفية ، وتتأثر لفته بطبيعة التجربة فتميل إلى الشفافية والإضمار . وكذلك يمكن أن يقال إن الواقعية ليست مرحلة ثانية ، وليست مرحلة أولى ، ولكنها أبضاً مجرد « وجهة نظر » أو « أسلوب فني » يلتزمه أحياناً بكافة أبعاده ، ويأخذ منه القليل في أحيان أخرى ، وقد يقف منه موقف التجاهل أو الرفض حسب نوعية التجربة أو ضرورات البناء . وإذا صح أن البيئة الخاصة وعاء يشكل ويؤثر فإن بيئة تيمور الثقافية قد شكلها اللغويون ورجال الدين المصلحون ، والشعراء المجددون والتقليديون منذ كان صبيّاً يحوم حول المكتبة الكبيرة التي حواها قصر أبيه . وأغلب الظن أن مرضه لمرات عديدة ، وحيلولة المرض في أعلى مراحلها بينه وبين الدراسة العالية ، والتصاق روحه القوية بجسد نحيل لا يستجيب لطلابها كان وراء تأصيل الإحساس الرومانسي فصار وكأنما هو طبع ، إلا أن هذا « الإحساس » في حالة صراع دائمة مع « الإدراك » عقلي لطبيعة الفن ، وهذا الإدراك الفني في صالح الواقعية ، ومن ثم يتجاذب أهماله القصصية هذان القطبان المؤثران . هذا التنازع أو التجاذب هو ما يمكن أن نفسره الأساليب التي استعملها في صياغة تجاربه الفنية ، وتصل أحياناً في تنوعها إلى درجة التضاد الصريح ، فهو دائماً بين إلحاح الإحساس الذاتي ، ويقظة المعرفة العقلية التي أغنتها قراءاته وأسفاره المتعددة ، وهذه القراءات كما رأينا للواقعية فيها النصيب الأكبر ، ومع ذلك فقد يحلّو لبعض الباحثين أن يجعل التطور الفني لتيمور في القول بأنه بدأ رومانسياً ثم انتهى واقعياً ،

وقد يقال العكس بشيء من التحفظ في العبارة^(١) مع الحرص على ربط هذه الأطوار بتقلب العمر بين الشباب والكهولة .

وقد يحاول بعض آخر إسناد هذا التقلب بين الاتجاهات الفنية المختلفة إلى لون من الرياضة ، إذ درس فن القصة وحفظ قواعده وحاول أن يخضع كل عمل من أعماله لقواعد وأصول هذا الفن في أحد اتجاهاته ، يعينه على مسلكه هذا - التدليل الذي يجعله متفرجا يتناول الأشياء من الخارج ، مستهينا بكل ما يرى وما يشاهد^(٢) . وهذا التفسير القاسي يحرم الكاتب من أخص ما يميزه ، هذه الحمية التي يقبل بها على التعبير عن تجربته ، وتجعله مجرد دارس يحاول تطبيق المناهج الفنية على حكايات ذات طابع محلي . وإذا كانت بعض الشخصيات التي صورها تيمور يغلب عليها الهدوء فليس من الحتم أن يكون ذلك نتيجة تناول غير مكثرت أو غير متحمس . وسيظل تفسيرنا قائما وسليما في أساسه ، فالرومانسية كالواقعية عند تيمور ؛ كلتاهما ليست مرحلة تجاوزها إلى غيرها بقدر ما هي جانب من نفسه ، وصورة من ذلك الصراع بين ذاته بكل ما تنطوي عليه والتربية العقلية والوعي الاجتماعي أيضا . وقصصه القصيرة تعطي في تسلسلها هذا المعنى ، وقصة « حنين » وهي ضمن مجموعة « ثأرون » التي صدرت سنة ١٩٥٥ - مفرقة في الرومانسية ، وهي لا تختلف في طابعها الرومانسي عن قصصه الأولى التي اشتملت عليها مجموعاته المبكرة مثل قصة « الحكم لله » و « ياسادة يا كرام » و « إلى الجنة » ونواكبها قصص أخرى تغلب عليها النزعة الواقعية التحليلية مثل « العودة » و « محمد أفندي صلي على النبي » و « شيخ الخفر » .

(١) الدكتوراة نعمات مؤاد : قم أدبية ص ٣٩٥ .

(٢) حبيب الزحلاوي : شيوخ الأدب الحديث ص ٢٤ .

وحين تلقى نظرة على روايات محمود تيمور ونواريخ صدورهما فإننا سننتهي إلى نفس النتيجة ، وقد عرضنا لروايتين من رواياته ، ورأينا التأثير الواقعية المذهبية مع مزجها بألوان محلية ، فالشخصيات مصرية واضحة السمات (رجب أفندى) ولكن التركيز كله على العناصر الشريرة في الإنسان (الأطلال) وهو لا يتوب عن شره حتى تدممه الصواعق من كل جانب فتكون التوبة حركة اضطراب أو إلتاذ أكثر منها علامة على اعتدال النفس وصحة الضمير . وكذلك توصف الأماكن وصفاموضوعياً هادئاً ، إلا أنها تبدو أحياناً كالزائدة عن الحاجة . والروايتان معا علامة على حدة الشعور ، إذ تبعدان عن الاعتدال ، وتعكسان المبالغة في رسم ملامح الشخصيات واختيار الحوادث وإيثار النهايات الفاجعة ، وتلك من آثار الموقف الرومانسى .

وفي المرحلة التي نعتبر بها الآن كتب تيمور ثلاث روايات : « نداء المجهول » سنة ١٩٣٩ و « سلوى في مهب الريح » سنة ١٩٤٤ و « كليوباترا في خان الخليلي » سنة ١٩٤٦ ، وسنجد المفارقة حادة وصادقة بين نوعيات هذه التجارب ودلالاتها على التنازع الرومانسى الواقعى ، فروايته الأولى رومانسية ذات مدلول رمزى ، وروايته الثانية واقعية خالصة ، وروايته الثالثة رمزية ذات مدلول واقعى . ورواية « نداء المجهول » مزدوجة التعقيد ، أو هي قصة داخل قصة ، تتمثل الأولى في « مس إيفانس » التي طحنتها الحياة الأوربية القاسية ، وأعادت إليها قلباً طعينا فأسلمتها إلى الوحدة والعزلة ، وجعلتها أسيرة الرتبة مستهدفة للتأثر بأية خارقة تثير كوامن نفسها الحزينة ، وتصل في تطوافها الذي يبحث عن السلوى إلى لبنان وتنزل في فندق ، لتشتبك خيوط قصتها بخيوط القصة الأخرى ، وتنداخل في النهاية حتى يتم الامتزاج ، لا الالتحام ، ففي الفندق تسمع بقصة يوسف الصافي

الذى أحب صفاء وحالت طبائع الصراع القبلى - كاحداث بين روميو وجولييت - دون لقاءهما بالزواج ، فانفق الحبيبان على أن يقتل يوسف صاحبتة ليلة عرسها ثم يقتل نفسه ، ولكن يوسف وقد قتل محبوبته عجز عن قتل نفسه ، وغلبته مشاعر الخوف أمام المطاردة العنيفة التى استهدف لها من أعدائه أهل محبوبته ، وأصبح يتمسك بالحياة لا بدري لماذا ، واحتفى بالقصر المسحور الختفى فى مغارات جبل لبنان . وحين تسمع «مس إيفانس» بقصة يوسف تستثير أشواقها الظاهرة للتغلب على عزلتها وركود حياتها وأشواقها الخبيثة ، فهى أيضاً ضحية حب آخر على نحو لا ندريه ، وتشارك فى المغامرة ، وتلتقى بيوسف ، وتسمع منه ، وحين يعبر عن موقفه القدرى الجبرى الانهزامى و يعلن رضاه بالعزلة ، واستسلامه للتأمل ، وإيمانه بأنه مسير ، تقول له «مس إيفانس» بحماسة: أنت الرجل الوحيد الذى فهم مر هذا الوجود !! ويبلغ الاندماج قمته حين تنسحب خلصة ، وتعود إلى يوسف تشاركه مصيره وتسمع منه أفكارها . والرواية بذلك احتجاج على الحياة الاجتماعية ، وعلى الحضارة الأوربية ، ولكنه احتجاج هروبى يبحث عن النجاء فى الهروب لا المواجهة أو محاولة التغير . والتجربة التى اتخذت أداة للتوصل إلى هذا المفزى قصة حب - أو قصتا حب - محروم وطعين ، عاش حبس القلوب الكسيرة ، يتعزى بالأمل فى لقاء آخر بعيد عن دنيا الآلام . والمضمون والتجربة والإطار ، تتاج رومانسية متصوفة لا يشاركها غير القليل من الومضات الواقعية التى لا تتجاوز الإطار الخارجى ، كوصف هذا الفريق من نزلاء الفندق فى مسيرته الصحراوية الجبلية بين أمتعة حله وترحاله ، وكذلك وصف المشاهد الطبيعية الجبلية .

ولكن .. لماذا آثر تيمور هذه التجربة وابتعد عن واقع الحياة المصرية ،

الذى بدأ منه وأعلى من شأنه كثيراً ؟ .. ومن الحق أن يقال إن التسلسل من «رجب أفندى» كبداية و «الأطلال» ثم «نداء المجهول» لا يعكس شيئاً من المنطقية إذا جاز أن الكتاب يخضعون للمنطق في أطوارهم الفنية ، وليس يعنينا في شيء أن نردد ما يقوله في نشراته الدورية التي يصدرها للتعريف بفنّه بأنه بدأ محلياً يعنى بتصوير البيئة المصرية الصحيحة والنماذج المحلية من طبقات الشعب (يخص بالذكر منها طبقتى الفلاحين والعمال) ثم تدرج بعد ذلك إلى أفق أرحب، فقدم النماذج الإنسانية وطرق الموضوعات العامة وحلل الطبائع البشرية ، لا يعنينا هذا التحليل والتعليل لأنه مردود ؛ لأنه قائم على اعتبار (المحلية) منافية للإنسانية ، وأنها لا تستطيع أن تمده بالموضوعات العامة ، ولا تعينه على تحليل الطبائع البشرية ، وهذا غير صحيح ، فضلاً عن أنه استبدل بيئة لا يعرفها ببيئة يعرفها، أو في الأقل يعرف عنها أكثر . ومع إمعان النظر في الروايات الثلاث سنجد طابع «الشذوذ» هو المسيطر ، يبدأ محدوداً ، ثم يتفاقم وبعلو حتى يغمر كل شيء . وهذا الجرى وراء الإغراب والشذوذ مقدمة لمحاكاة الحياة والاستسلام لأجواء الأساطير والشفغ برموزها ، ولكن «تيمور» الذى بدأ من الواقع وظل في حراسة «موباسان» و «تشيكوف» لم ينفصل عن هذا الواقع تماماً، وظل مرتبطاً به في بداياته ، مقاوماً سحر الأسطورة والرمز، أو الإغراب والغموض ، ويتمثل ذلك في إصرار نزلاء فندق «الأمان» على الكشف عن سر أسطورة الصافي ، لكنها غلبته على أمره في النهاية ، حين جمل الصافي بمنطقة الصوفي المتشائم يسيطر على «مس إيفانس» ويجذبها إليه . ويمكن أن نضيف إلى معرفتنا بالكاتب في هذه المرحلة أسفاره المتعددة ، وبقائه في الخارج فترات طويلة ، يذكر - في مقابلة تليفزيونية - أنه سافر وهو صبي في صحبة والده إلى استامبول ، وإلى سورية

ولبنان وهما تحت الحكم العثماني . كما سافر إلى أوروبا (لم يحدد البلد) لأول مرة سنة ١٩٢٣ ، وبقى في سويسرا عاما ونصف عام ابتداء من سنة ١٩٢٧ ، وعاد إلى مصر قليلا ليعود من جديد إلى سويسرا سنة ١٩٢٩ ويبقى فيها عامين للاستشفاء والاطلاع . وبعد ذلك توالى سفراته إلى أوروبا وأمريكا ولبنان^(١) . وهذه السفرات المتعددة يمكن أن تلقى ضوءا على تطوره الفنى ، وتعين على تفسير هذا التقلب بين الواقعى والرمزى . وتكشف تواريخ سفراته عن أن علاقته الأولى بلبنان كانت فى أيام الصبا ، حيث الخيال النشط والهوى الجامح والتعلق بالفتيات والجري وراء كل ماهو غريب ، ولا نستبعد أن يكون فى تلك الفترة قد سمع حكاية يوسف الصافى وأنها ظلت تلح عليه حين ملك أداة التعبير وإمكانياته ، ولهذا لم يستطع أن يقوم بالنقل الزمانى أو المكانى ، فظلت تجرى حوادثها ولبنان تحت السيادة التركية ، لأن تجارب الصبا فى انطباعها الشديد على الشعور ، وترسبها فى لاواعيته لاتعين على مثل هذا التغير الذى يحيلها من تجربة أسطورية إلى رواية واقعية .

وقد كتب قصصه الأولى ذات الطابع المحلى قبل زيارة أوروبا ، ولا يذكر هو أن زيارته الأولى والثانية كانت للقراءة أو كان للاطلاع نصيب فيها . ويغلب على الظن أنه كتب « رجب أفندى » بين الزيارة الثانية والثالثة ، وكتب « الأطلال » بعد زيارته الطويلة التى قرأ فيها شيئا من الأدب الفرنسى ، وتعرف على الأدبين الإنجليزى والروسى ، فظهرت نزعتة التحليلية متمزجة بميله القديم إلى تصوير النماذج الشاذة . واستطاعت « نداء الجهول » أن تستقطب عصارات فطرته ومعارفه العامة وجهده الفنى بمزجها الواقعى بالأسطورى والرمزى والرومانسى فى آن

(١) أجرى المقابلة مصطفى نظيم فى يونية سنة ١٩٦٧ وسجلها كتابته وقلناها عنه .

واحد ، فإذا كان قد عجز عن النقل الزماني والمكاني حيال ماسمع - والنقل أهم ما يميز التجربة الفنية - فإنه استطاع أن يغير في أبعاد الأسطورة بما منحها من دلالات إنسانية عامة ، وعلائق واقعية من خلال رحلة الاكتشاف ومأساة «مس إيفانس» الخاصة ، وهي واقع ورمز معا . ومن ثم فإننا نستطيع أن نقرر أن الخط الواقعي لم ينقطع مطلقا في أدب تيمور القصصى ، هو يبدو على صورة ومضات فيما هو رمزي أو رومانسي ، ولكنه ظل يتدفق بكل قوته في مجال آخر من مجالات الشكل الفني ، هو القصة القصيرة ، ومجموعاته القصصية في تلك المرحلة ذاتها تكشف إلى حد كبير أن القصة القصيرة ارتبطت عنده بالواقعية - إلا فيما ندر - وهو ما يمتشى وطبائع الأمور ، فالقصة القصيرة - كشكل فني - من مواليد الواقعية وتناج فلسفتها الفنية والاجتماعية ، بل إن روايته الصغيرة Novelette «أبو على عامل أرست» التي صدرت في نفس العام مع «الأطلال» تكشف عن هذا الولاء المزدوج للواقعية وللإغراب ، الذي بلغ مداه في «نداء المجهول» فاختل التوازن وغلب الجوال الأسطوري .

ونحن نحرص كثيراً على التأكيد على أن القول بامتداد الخط الواقعي في أدب تيمور وفنه القصصى ، وكشفنا عن انحناءاته ومتاهاته بين الرموز والعواطف الرومانسية ، لا يعني بالضرورة أن نفرض بدايته على كهولته وشيخوخته ، فهذا مع مجافاته لطبائع الأمور ليس المراد ، وسنرى أنه حين عاد إلى الواقع في «سلوى في مهب الريح» عاد إليه بنظرة جديدة .

من الحق أن الفتى المشبوب العاطفة الوطنية ، المتأثر بدعوات التجديد ، المنفعل بفن الواقعيين ، قد رفع إلى مسرح الفن الرفيع شخصيات الشيخ جمعة ، وعم متولى ، ورجب أفندي ، وهم جميعا من البسطاء الذين لا يأبه لهم في مصر

— في زمنهم — غير الروائي المتعاطف الذي جمع إلى الحس الفني الموقف الاجتماعي التقدمي أو المتحرر ، ولكن مثالية الشباب لا تدوم إلا ريثما ينتهي الشباب غالباً ، فما لبث أن التفت إلى نفسه ، وتجاربه الخاصة ، فظهرت آنا على صورة كتب وصفية لرحلاته التي يقطع بها أيامه المأثرة ، وآنا في صورة كتب يحاول أن يمنحها طابع الذكريات والمطالعات والنقد ، ولكنها في صميمها تعبر عن علاقته الاجتماعية المجاملة لكتاب في مستواه الاجتماعي . وفي سنة ١٩٤٤ بالذات صدرت له ثلاثة كتب أولها عن رحلاته: « أبو الهول يطير » وثانيها عن مجاملاته: « عطر ودخان » وثالثها رواية ، هي الوجه الفني لموقفه الجديد الذي تجاوز فيه زماناً مرحلة الشباب المثالية ووعي مكانه الاجتماعي الحقيقي ، وبدأ — بدرجة ما — يتفاعل معه ، وربما يقتنع به أيضاً ؛ وهي رواية « سلوى في مهب الريح » التي عرفنا .

على أن « سلوى في مهب الريح » لا تركز على تطوره الشخصي وتغير موقفه الاجتماعي فقط ، ولو قلنا بذلك لسقطنا في شرك التبسيط ، وشاركنا القائلين بعكس ذلك في خطئهم ، وقد أشرنا من قبل إلى اعتراضنا على القول بأن « الأطلال » في ابتعادها عن الواقع الشعبي تمثل بأس الطبقة المثقفة من الحياة السياسية المصرية بعد الأمل في الثورة . فنل هذه التعليقات تغفل العوامل الشخصية التي لا يمكن تجاهلها . والعامل الشخصي ليس فردياً دائماً ، فهو — كموقف — يستمد أصوله من حركة المجتمع أيضاً ، ومن الدعوات التي تتجاوب في أقطاره ، بالإضافة إلى المكونات الذاتية للشخصية .

وفي أعقاب الحرب العالمية الثانية ظهرت « كليوباترا في خان الخليلي » ، وواضح من عنوانها أنها أحييت شخصيات تاريخية لها شهرتها الخاصة ، مثل

كليوباترا، وتيمورلنك، وأنطونيو. وحركتها في بيئة ما بعد الحرب على أرض مصر، في « مؤتمر المدينة الفاضلة لدعم السلام » وهو كما يقدمه المؤلف : مؤتمر أهلى أمى لا صلة له بالحكومات، فكرت بعض الهيئات الكبرى فى العالم أن تقيمه استكمالاً لمؤتمر الصلح الدولى الرسمى العتيد . وقد أضيفت شخصيات أخرى معاصرة غير تاريخية هى التى أقام عليها المؤتمر فى البداية ، ثم تطرق المؤتمر إلى موضوع الأرواح ، فإذا به يستعين بتلك الشخصيات التى تظهر فى صورة النقاء ثم تمتزج بالدينياوتزاولها فتعود إليها طباعها القديمة . والكاتب يكشف بذلك عن موقف إنسانى متشائم أملتة قسوة الحرب وضراوتها وانها كها للقيم الإنسانية وتلاعبها فى دعاياتها بالمبادئ والأخلاق . كما لم تسلم المؤتمرات التى أعقبتها من عدوانية الأقوياء عل الضعفاء ، واستخفاف المنتصرين — كما كان يستخف الذين هزموا — بكل قيمة إنسانية .

وقد عقد المؤلف مؤتمره الخاص وجعله مزيجاً من الواقعى والمتخيل ربما بأساً من الواقع ، أو رغبة فى إبراز الرمز والتركيز عليه ، وحين يلجأ المؤلف إلى جو أسطورى وتجربة متخيلة فإن ذهن القارئ ينفصل عن الحياة الدارجة ويصير المغزى الرمزى هو المسيطر .

وهذه الشخصيات جميعاً يضمها إطار رمزى واحد ، ينتهى إلى أن الحياة الدنيا ليست بدار النقاء والبراءة والصفاء ، وأن من يلبسها ويحاولها لابد وأن يستدرج إلى مواضعها التى لا تخلو من شر وأثرة واستعلاء ، فإذا به مشبه لها مهما حاول أن ينأى بنفسه عنها ، إلا أن ييارحها ويعود إلى عالم الروح . ولا بد أن تستوقفنا عبارة عن الشخصيات ، فى مقدمة المؤلف : « فإذا هم كما كانوا من قبل ، ينزعون منازع الآدمية الخالدة » فهل أراد أنهم كما كانوا من قبل لأنهم ينزعون منازع

الإنسانية الخالدة ، في كون الإنسان وليد ظروفه الوراثية والبيئية ، فإذا ما عادت هذه الظروف عادت له صفاته كما كانت ، فهم أشرار الآن ، وتياهون معجبون الآن لأنهم كانوا أشراراً تياهين من قبل ؟ أو أراد أن الشر والأثرة والاستعلاء وكل ما لا يستعجب من الصفات هو الأساس والفطرة ، وأن الإنسان لا يتطهر من أدراجه إلا إذا فقد روابطه الأرضية كاملة ؟ إن الحكم في هذه الحالة الأخيرة شامل للجنس البشري ، للإنسان ، ولكنه في الحالة الأولى منصب على هذه الشخصيات المذكورة في الرواية فقط ، إذ تعود إلى طباعها الأولى لا غير ، ومعنى ذلك أن المؤلف لو كان قد اختار شخصيات على جانب من العظمة الأخلاقية أو المثل الإنسانية لظلت على حالها ولم تتغير . وأغلب الظن أنه سيء الظن بالإنسان ، لا بعصر من عصور البشرية ، أو بجيله هو ، وإنما أراد أن يبرهن على أن الأرض هي الأرض ، ولو جاءها المتطهرون الذين جابوا تجربة الموت وصاروا أرواحاً لغلبتهم بمنطقها ، وأخضعهم لضروراتها ، فتيمورلنك يخلع صورته التقليدية ويبدو مثلاً للتواضع والشفقة ، حتى يقول لبعض أعضاء المؤتمر (ص ١٧) : الألقاب كلها زيف وبهتان . . . سمي « بتيمور الأعرج » وكفى . ويهتم اهتماماً كبيراً بكلب ضال عثرت به قدمه في الطريق ، ولا يهدأ له بال حتى يطمئن إلى مصيره ويوكل به من يعنى بشئونه ، ولا يفتأ يسأل عنه بين حين وآخر ، ولكن مراراً السؤال عن الكلب تقاعد حتى تنقطع ، ويسترد طبيعته القاسية المتفطرسة فينتهى به الأمر إلى أن يضرب حاجب المؤتمر ضرباً مبرحاً بعصاه المتوجة بحمامة السلام ، وحين ينقته المضروب بالطاغية ، يردد تيمورلنك الجملة الخالدة : « فلنكن طناً في سبيل المحافظة على الصفاء والنظام وإقرار السلام ^(١) » . وقد تدرجت

(١) كليوباترا في خان الخليلي : ص ١٥٩ .

كليوباترا أيضا من الروحية الخالصة إلى مزاولة حياتها كأثى لها طامعها التاريخي المعروف ، فقد بدأت بالنظر في المرأة ، ثم أخذت تلحظ من بعيد وتتغافل عن نظرات الإعجاب وما ترال تنشبت بأنها مثال الخلق الفاضل ، ولكن مارتن الأمريكى أخضعها لما يريد ، حتى كانت تتحسر وهي تغادر الأرض على السحابة الوردية ، وإن اضطرت إلى إظهار التجلد والوقار فإن عينها كانتا نديتين (ص ١٨٥) .

وقد ظل لهذا العمل صلة قوية بالواقع تتجاوز المفزى العام المتشائم ، والقائم على التنظيم ، بما يحدث في المؤتمرات الدولية ، وذلك يتمثل بالدرجة الأولى في الشخصيات غير التاريخية ، وفي اللامسات الذكية التي تأتي عبر المواقف والمشاهد المختلفة .

قد تدل هذه التجربة الفريدة للمؤلف في المجال الروائي على بأسه من الواقع أو رغبته في التركيز على المفزى العام — كما قدمنا — ولكنها أيضا قد تكون ناتجة عن عجزه عن مواجهة الواقع بالتحليل والتوجيه والاقتراح . لقد ارتفعت شعارات لا تنتهى أثناء الحرب وفي أعقابها ، تخنق وراءها غايات غير معلنة في الشعار ، وقد انكشف الزيف على أشده حين انتهت الحرب ، واختلط الأمر على الناس ، وكانت مصر في موقف صعب ، فلا هي مستقلة ولا هي مستعمرة ، ومجتمعها تنتابه الملل والآفات ، بعضها قديم موروث وبعضها من إضافات محن الحرب وأرزائها ، فهل كان باستطاعة تيمور أن يضع يده على ممكن الداء ؟ إن اتجاه التيار لم يكن قد تحدد بعد ، وقسمات الصورة لم تتخلق على نحو يدفع إلى اتخاذ موقف نهائى ، ومن ثم فإن الفكاهة الساخرة الأسيفة تصير هي النعمة المتوائمة عند الكاتب ، وربما عند القارئ أيضا ، الذى أنهك

روحيا بفعل الحرب ، فأصبح يميل إلى الترويح والهروب من جدية المواجهة ،
ويقنع بالتعليق الساخر والملاحظة البارة دون التحليل العميق .

وكما أن هذه الرواية خطوة متراجعة في منهج الكاتب الواقعي التحليلي
فإنها خطوة متراجعة في التكنيك الفني ، إذ تساق على هيئة مذكرات يكتبها
موظف في وزارة الخارجية المصرية ، وقد أصابها ما يلاحظ في المذكرات دائماً ،
ولا نغني أن الرابطه الداخلية بين الحوادث مفقودة لا تجمعها غير صفحات
المذكرات وشخصية كاتبها التي تشارك في الحوادث مشاركته غير جادة ، كلا ،
فالرواية تقوم على المؤتمر بين التحضير والاعتقاد والانهاء ، وعلى شخصياته
المشاركة ، وهي برغم اختلاف مشاربها قدمت لتناقش مشكلة محددة ، ولكن
أطراد الحوادث مفقود لوجود كاتب المذكرات نفسه الذي كان يكثر التنقل
ويختطف المواقف اختطافاً ، حتى ظهرت بعض « اليوميات » في صفحة واحدة .
ومثل هذه الصورة غير المشبعة تذكر بالكتابة الصحفية الخفيفة . واجتمعت
النظرة التهامكية إلى الأمور ، فتقاصرت الرواية عن جلال القضية مرتين ،
بأسلوبها الساخر ، وبمواقفها وصورها غير المشبعة .

ويتولى يحى حتى بنفسه الكشف عن دوره في إضافة تقاليد تكنيكية
جديدة للرواية العربية ، فيقول : « ربما كنت في قصة « البوسطجي » أول
من استخدم « الفلاش باك » ، أى البدء بالأحداث المتأخرة في القصة ^(١) . »
وهذا النهج واضح في : « دماء وطن » — أو البوسطجي — إذ تبدأ بشكوى
من عمدة كوم النحل ضد موظف البريد — عباس — وحين يلتقى به معاون
الإدارة الذى يعطف عليه إذ يشاركه الغربة — نعرف الحكاية بغير ترتيب أيضاً .

(١) جريدة الجمهورية في ١٥/١٠/١٩٦٤ .

وفى « قنديل أم هاشم » تبدأ القصة فى تسلسل زمنى طبيعى لتخرقة فى حركة واحدة هى ذهاب إسماعيل إلى أوروبا وعودته، ثم يبدأ يقص ما كان . فالرواية الأولى أعلى تعقيداً وأبعد عن السرد من الثانية . وفضلاً عن ذلك فإن عنصر التشويق والإثارة أكثر وضوحاً فى الأولى أيضاً، و« بلاغ » العمدة فى الصفحة الأولى يذكرنا « بإشارة » عمدة آخر فى الصفحة الأولى من « يوميات نائب فى الأرياف » ، والتهمة التى تضمنها البلاغ تثير التساؤل ، وقصة الحب الخفى بين حميلة و خليل ، فى ومضها وخفوتها تستأثر بالانتباه ، وبين هذا وذاك ينحدر عباس نفسه من التماسك إلى الانهيار ، وعلى الرغم من أنها قصة توافرت لها عناصر عديدة مشوقة ، فيها الخطيئة والثأر أو الانتقام ، وفيها الموظف المنحرف عن أمانة الوظيفة ، فإنها لم تتحول على يد المؤلف إلى قصة بوليسية ، أى أن شعور القارئ لم ينصرف إلى « النهاية » وكيف تكون ، ومتى يسقط الجانى فى يد العدالة . بل تفاعلت نفسه ديناميكياً مع المشكلة نفسها فشارك فيها بموقف أصيل ، ولم يرفى الجناة إلا ضحايها ، والسبب فى ذلك أننا لم نمش على سطح الحوادث ، فكلها مؤصلة ، أى مكشوفة الأصول ، ودوافعها قد تعقبها المؤلف فى نفوس الأفراد وعقائد الجماعة وطبيعة الأرض ، فسلم البناء الفنى ، ولم يعد الفعل ورد الفعل هو المحرك لحوادثها على الرغم من منحها الدرامى ، وظلت فى صميمها قصة تحليلية .

ولهذا الكاتب خصائصه المميزة فى استعمال اللغة ، إذ يؤثر التعبير الشعبى بنكهته العريقة المميزة على التعبير الفصيح المشترك الذى لا رائحة له لكثرة ما جاب من أقطار وعصور . يسأله صحفى عن أكثر ما كان يحن إليه فى مصر إبان إقامته فى أوروبا موظفاً فى السلك السياسى فيقول : كنت أحن للأحيا

القديمة ، التي أسمع فيها كلمات مثل : « أجرتها » و « يادلعدي » ، أحن لهذه
الجموع الفقيرة من المساكين والغلابة الذين يعيشون برزق يوم^(١) » وهذا
الاقتباس له مغزاه ؛ فإنه لا يستعمل — غالباً — من العامة غير مفردات ، ونادراً
ما يلجأ إلى جملة كاملة أو موقف . وفي هذه القصة أثر « الفقير » على نظيره الذي
يستعمل كثيراً ، ولكنه يتفوق أكثر في تعابير المبتكرة التي تصل إلى روح
التعبير الشعبي دون أن تتخلى عن أناقتها اللغوية بغير مبالغة . يتحدث عن
« المعاون » وكيف صار مرهقاً « بعد نهار قضاء على ظهر الحمار » وذهب المعاون
إلى عباس ، وحدثه بمودة ، ولكن الآخر رد بجفاء من وراء نافذة مكتبه ،
وكان المعاون يمسك بقضبان النافذة ، واستمرت الخشونة « ثم لان الحديث
واختلطت أعمدة الحديد بالابتسامات والضحكات » ، كما أنه — حرصاً على
الدقة — يميل إلى الإيجاز ، ومن ذلك تجنبه الربط بين الجمل بالطريقة التقليدية
مثل : بيد أن ومع أن وأشباهها « مما يجعل القارئ طفلاً محتاجاً إلى من يمسك
بيده خشية السقوط ، حيث يريد أن تكون الصلة بينه وبين قارئه صلة ذهنية
ككتاب الغرب^(٢) » .

ولعل هذا الميل إلى التركيز والتكثيف هو الذي مال به إلى القصة القصيرة ،
ولا تبلغ أطول رواياته مائة وعشرين صفحة من القطع المتوسط .

ولنا بعد ذلك ملاحظتان : تتعلق الأولى بموقف الكاتب كراوية أو مقدم
للقصة ، فنن الطبعي وهو ليس شخصية لها دورها أن يختفي ولا يشعرنا بنفسه ،
وهذا ما لم يلاحظه بدقة ؛ إذ كان يتدخل أحياناً ويطلق على تصرف شخصية ما

(١) الجمهورية ١٥/١٠/١٩٦٤ .

(٢) الدكتوروة نعمت فؤاد : قم أدبية ص ٣٥٨

بصورة تجعل منه وصياً عليها ، ومن ثم يجد له الحق في تقريبها واتهامها بالمعجز أو التقصير ، مثل ذلك التقديم الذي عرف فيه بعباس وكيف التصقت مشاعره بالقاهرة ، وتلفت جذوره حين غادرها إلى الصعيد إذ « عمت عيناه عن ثروة الصعيد في سمائه وحقله ، وسمرت على أكوام الخطب » !! والتعبير عن موقف عباس بـ « عمت عيناه » لا يدل على حالة عباس النفسية أو السلوكية بمقدار ما يدل على حكم المؤلف عليه وعلى مسلكه ، وكان يمكن أن يجعل إحدى الشخصيات التي لم تكن على وئام مع عباس هي التي تقول ذلك .

أما الملاحظة الثانية والأخيرة فترجع إلى موت أم أحمد ، تلك المتصاية التي كانت تعرف سر جميلة وحدها . لقد أماتها المؤلف لفرض مرسوم هو إغلاق كافة السبل الممكنة لإفناذ جميلة من ورطتها ، وتبرئة ضمير « البوسطجي » الذي تورط بفتح الرسائل ، ولو أنها اضطرت إلى سفر ما لكانت أقرب إلى منطق الحياة ، أما الموت فهو في متناول كل من يمسك بالقلم ، يحسم به ما عجز التطور البنائي عن حسمه من جوانب شاردة ، في سبيل التركيز الأخير على موقف موحد ، وليس ذلك هو المهم بقدر أهمية خضوع الأمور لمنطق الحياة في ظروفها ، لا للقدر في ضرباته المفوية .

وفي « قنديل أم هاشم » تتخلف « الحادثة » فتفقد القصة عنصر التوقع ، ولا يبقى لها إلا هذه المفاجأة القيمة متمثلة في تحطيم القنديل ، ولكن الكاتب يستعمل أسلوباً أرقى في الأداء هو الأكثر مناسبة وتوافقاً مع موضوعه ، فإذا كان إسماعيل يجتاز أزمة روحية فإن « الرمز » يكون ملائماً للتعبير عن تلك الأزمة ؛ لأن « الرمز » يثيره للغموض ، وانطوائه على معان غير محددة يمكن أن يتحمل أبعاد مثل تلك الأزمة التي يصعب تحديد بعدها على القطع . وإذا

كان إسماعيل رمزاً لأزمة جيل الرواد الذين بهرتهم أوروبا وعقدوا العزم على تجديد مصر ، ولكنهم اصطدموا بإمكانيات البيئة الفقيرة ، وكانت فاطمة النبوية رمزاً لمصر التقليدية التي تخلط بين الإيمان والخرافة ، وكانت ماري رمزاً لأوروبا بأخلاقياتها الحرة ، وماديتها وعقلانياتها وفرديتها ، إذا كانت الشخصيات يمكن أن تفسر على هذا النحو ، فلا تجمد حركتها وتعبيراتها عند العطاء المباشر والمعنى الحرفي ؛ فإن ذلك مما يفنى هذه القصة ويكسبها عمقاً أبعد مدى من هذا الحيز المحدود الذي يضطرب فيه إسماعيل ومن شاركه طرفاً من حياته .

وقد قام « القنديل » بدور المرأة الكاشفة عن أعماق إسماعيل « فإن كان إسماعيل راضياً مطمئناً بالقنديل وسناز كالعين المطمئنة إشعاعه كإشعاع وجه وسيم لأم ترضع طفلها فينام في أحضانها . بل إن سلسلة هذا القنديل لا وجود لها في الواقع ، إنها وهم وتغلة ، أما نوره فليس كالنور الذي نألفه « كل نور يفيد اصطداماً بين ظلام يحتم وضوء يدافع ، إلا هذا القنديل فإنه بضوءه بغير صراع » ، أى أن القنديل في هذه اللحظة المطمئنة التي يعيشها إسماعيل يصبح رمزاً للإيمان ، فيكون من الواجب إبراز أهميته الروحية بينما يتراجع وجوده الواقعي إلى الوراء ، لهذا يجرده الكاتب من كل ما يربطه بالواقع كالسلسلة والخصائص الطبيعية للضوء ، وينكر عليه حتى وجوده في المكان والزمان . . . فإذا كان الموقف موقف تمرد وإنكار . . . تراجمت القيمة الرمزية للقنديل ، فاخفت خصائصه وطناً للقنديل نفسه على السطح ، وأصبحت الصورة التي تلقاها العين لدى النظر الخارجى صورة قنديل واقعي قد علق التراب بزجاجه ، واسودت سلسلته

من هبابه، تفوح منه رائحة احتراق خائفة، أكثر ما ينبعث منه دخان لا يصيص ضوء^(١). وهكذا اتسمت نظرتة إلى شعبه، وإلى أوروبا في حالات السخط والرضاء. ورعاية المضمون الرمزي يخنزل الكاتب الوقائع المادية ويمنح إلى التعبير الشعري^(٢). ومع ذلك ففي القصة نزعة عقلية واضحة، وبخاصة حين يراجع إسماعيل موقفه من أوروبا، ويفتحي إلى أن القبول الكلي كالرفض الكلي أمر غير مرغوب فيه، وهو غير علمي أيضاً، وأن تمرد الرافض قد خلا من التعاطف والتفهم والحب، خلا من الإنصاف.

وفي مقال طويل يهاجم الدكتور رشاد رشدي هذه القصة، إلى درجة إنكار تصنيفها كقصة، إذ هي عنده مجرد تعبير مباشر قل فيه الكاتب مادته الخارجية كما هي في الحياة، دون أن يتدخل ليخلق من هذه المادة عملاً فنياً متكاملًا متماسكاً؛ « فما علاقة حبه لنعيمه الساقطة التي تابت بارتداده إلى الغيبيات، وما علاقة ارتداده إلى الغيبيات بنجاح علاجه لمبى فاطمة، وما علاقة كل هذا بكونه زير نساء، وبإصابته بالربو في آخر أيامه، وبترهل جسمه، وبكونه كثير الضحك يميل إلى المزاح؟ إن هذه التفاصيل وغيرها مما تزخر به القصة يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً آلياً محتاً، أي أنها لا تكون في مجموعها « كلا » متماسكاً... فنحن نستطيع أن نستقط الكثير من هذه التفاصيل دون الإضرار بالقصة، فمثلاً نستطيع أن نستقط نعيمة وكذلك الربو الذي أصابه وكذلك حبه للنساء، بل

(١) دراسات في الرواية المصرية ص ١٧٧، ١٧٨.

(٢) السابق: ص ١٨٠.

نستطيع أن نستقط أيضا رحلته إلى أوربا ، فسا كان في حاجة إلى السفر لأوربا لكي يؤمن بالعلم والطب... فهي لا معنى لها ... أو ... لها معنى جزئي ، ولكنه معنى لا ينبع من الصورة نفسها ، بل يقحمه المؤلف عليها عندما يقرر فجأة - وبدون سبب وخروج على منطق أحداث القصة نفسها - أن الفشاوة التي كانت على عيني إسماعيل قد زالت لأنه لا علم بلا إيمان ... والحقيقة أن قصة قنديل أم هاشم - كعمل فني - لا وجود لها بالفعل ؛ لأن المعنى الجزئي من صفات الأعمال غير الفنية ، ولأنه ما من عمل فني يمكن أن يوجد دون أن يكون له معنى كلي ينبثق من داخله ويمكن فيه من بدايته إلى نهايته^(١) . وينتهي إلى أن الكاتب لم يستطع أن يخلق شخصية حية نستطيع أن نفهم في حدودها تصرفات صاحبها ، ولذلك نمعز عن تفسير تصرفات إسماعيل ، وقضية العلم والإيمان مع سموها لا يكفى أن يقولها المؤلف بل يجب أن تقولها القصة نفسها ، والطريق إلى ذلك هو طريق الشخصيات بمقوماتها الفردية المحددة المعالم التي تجعل كل ما يفعله صاحبها مفهوما بل ومحتوما أيضا . وينكر الناقد على إسماعيل أن يفكر عند قدومه في مواجهة الإسكندرية قائلا : « أنت يا مصر راحة ممدودة إلى البحر... » إلخ ؛ إذ لا يمكن أن يفكر بمثل هذه الطريقة الإجمالية التي تخرج بالحدث من نطاق القصة إلى نطاق الحياة ، وهذا الوصف يمكن أن نقرأه في كتاب من كتب الجغرافيا أو كتب الرحلات ، وكذلك يجب الاستغناء عنه لأنه يعطل الحدث بدلا من أن يساعده ... إلخ .

ومن الطريف أن حتى سئل عن رأيه في هذه الاعتراضات الحادة على تكنيك الرواية ، فاستمد من طبعه الهادي والمتعاطف إجابة مسالمة فقال : أنا أدرى

(١) مقالات في النقد الأدبي : انظر الصفحات : ١٥، ١٩، ١٩٣، ١٠٢، ١٠٣ .

الناس بميوب هذه القصة ، وأهمها خلوها من الحوادث ، وربما كان رشاد رشدى على حق حين نفى عنها صفة القصة ، ولكنها تمثل مع ذلك فهمي الخاص للقصة ، فأنا ضيق الصدر بالسرد وتتابع الحوادث ، وأحب أن أصل بسرعة إلى المغزى والدلالة ، وقد شعرت أن لتعديل أم هاشم تأثيراً كبيراً على مختلف المستويات الثقافية ، وكل ما يهمنى فيها أن أصور الصدام بين الشرق والغرب ، بين المادة والروح ، بين الثورة على خمول الشعب والرغبة المتأججة في تحريره^(١) . ونحن بذورنا سنضع دفاع المؤلف تحت بند الاعتذار المذهب لا الدفاع المقنع ، ولا بد أن نناقش هذه الآراء تفصيلاً ، ونضع في اعتبارنا منذ البدء جانبين على غاية من الأهمية هما : وجود راوية يقوم بتقديم القصة دون أن يشارك فيها ، هو مجرد ناقل لما سمع عن جده الشيخ رجب وعمه الدكتور إسماعيل ، ثم احتساب القصة في زمرة قصة الشخصية ، فطفيان وجود إسماعيل على كل جوانبها أمر لا يجوز إغفاله ، ووجود الراوية — وقد كان الكاتب ينبه إلى موقفه كثيراً وفي كافة مراحل تطور القصة — يفسر لنا لماذا ترتبط جزئيات القصة ارتباطاً عضوياً حتمياً . الراوية مندفع لنقل تجربته ، وهو يختار مما يتوارد على خاطره ما يحى الفترة ويقوى الإحساس بالمشكلة ، إلا أنه — لعلاقته الشخصية بإسماعيل — يتحدث عنه أحياناً حديث العارف ، ويضيف ما يدل على معرفته به دون أن يكون لذلك علاقة حتمية بالمشكلة الرئيسية أو شخصية إسماعيل في ذاتها ، إن وجود الراوية يفسر مثل تلك الأمور التي نظر إليها على أنها زائدة عن الحاجة ، مثل وصف إسماعيل بالسمنة وإصابته بالربو ... الخ . كما يمكن أن نفهم — على ما يرى الدكتور الراعى — في حدود دلالتها على أن إسماعيل كان يتمتع في أواخر

(١) جريدة الجمهورية في ١٥/١٠/١٩٦٤ .

أيامه بحالة قبول ورضى روحانيين انعكسا على ظاهره ، فبعلاء بحجر الحيات كلى هذا الحب، ويرضى عن نفسه الرضى الذى يستطيع معه أن يهمل مظهره بين الناس و «تقاع ذلك من حسن رأيهم فيه»^(١). وحين يطالب الدكتور رشدى بحذف أفكار وتأملات إسماعيل عندما أقبل على الإسكندرية أو بالتخلص من إبهالها، ويرى أنه من الممكن أن نقرأ مثلها فى كتاب جغرافيا، فإنه يصل إلى درجة السخرية المستهينة إذ يرى إمكان وصف مصر فى كتاب للجغرافيا بأنها راحة ممدودة إلى البحر، وبأنها دار كل ما فيها يوحى بالأمان!! ويحذف الحذف لأن هذه الأفكار تعطل «الحدث» بدلا من أن تساعد، وسيدهب الأساس الذى ينهض عليه هذا الاعتراض حين نعرف أن «القنديل» قصة شخصية، شخصية فى موقف أو مواقف تعانى أزمة، وكل ما هو كاشف لجانب من جوانب الأزمة هو الجدير بالتسجيل، وليس من حقنا أن ننتظر حدثا لأن «الحدث» و «الشخصية» إن لم يكونا على طرفى نقيض فإنه ليس من الحتم أن يتلازما.

و حين نكون «الشخصية» هى الهدف فإن الجزئيات تتحيز لنا (لنفسنا) معها، وحين تكون «أزمة الشخصية» هى السبب فى وجود هذه الشخصية بعينها وليس من الملح فى الأساس أن يستغرق الكاتب فى إحاطتها بأسباب الحياة المادية اليومية، إن الضوء مسلط على «الأزمة»، وفى هذا يتحقق جانب من سمات الواقع بصرف النظر عن مدى صدق مثل هذا الموقف فى الحياة. وإذا وضعنا صفات إسماعيل قبل الذهاب إلى أوروبا، فى مقابل صفاته بعد العودة، ثم صفاته حين تخلص من تمرده، وانتقل إلى المسألة، سنجد التبرير المقبول لأكثر ما أسبغ عليه من صفات هذه المرحلة الأخيرة؛ كان ريفيا أكرش، يجد لذته فى زحام النساء

(١) دراسات فى الرواية المصرية: ص ١٨٤.

حول المقام ، وعاد سمهرى القوام مرفوع الرأس ، ومع الزمن عاد الكرش وترهل وفاقحت رائحة علاقاته النسائية بين معارفه ؛ عود على بدء إذا أحببنا، أو انتصار طبائع الإقليم على التأثير الوافد إذا شئنا ، وهذا وذلك يؤكد أن إسماعيل آمن بمصر . وينظر الناقد إلى شخصية « نعيمة » على أنها زائدة عن الحاجة ، وأنه لا رابطة بين رؤيتها وهي تقدم الشموع علامة على توبتها ، ورجوع إسماعيل عن مبالغاته وتحمديه للبيئة . وهذا الرفض للشخصية وعلاقتها راجع إلى إغفال « الرمز » في القصة. ويمكن أن نقول : إن « نعيمة » هي الصورة المجسمة لأعماق إسماعيل ، سعيها إلى التوبة وعجزها عنها ، ثم بلوغها بتحقيقها حالة الرضا وفرحها بذلك وإيقاد الشموع علامة على أعماق إسماعيل . كان إسماعيل في أعماقه غير راض عن حياة الخرافة التي تأخذ عليه أقطار وجوده ، ولكنه لم يكن يجد منها مفرأ، هي قدره الذي يقبله كارها ، وكانت رحلته سبباً في فتح النوافذ على عقله، ولكنه انتقل إلى الطرف المقابل فظل يحتمل حياته كارها ، وكانت توبة « نعيمة » إيذاناً « بتوبة » أخرى صارت قريبة . ثم يبقى الاعتراض على أثر القصة ، وهل هو كلى أو جزئى ؟ ورى أنه يحسب التفريق بين الشعر والمسرح والقصة القصيرة ، والرواية في هذا الجانب، ونرى أيضاً أن الثلاثة الأول يجب أن يتحقق لها هذا الأثر الموحد أو الكلى استجابة لطبيعة بنائها ، وتختلف الرواية عن ذلك من حيث تملك إمكانات تعبيرية وأشكالا أكثر حرية . فإذا أضفنا إلى ذلك أننا بإزاء قصة شخصية فإن الحديث عن الأثر الكلى يصبح غير حاسم في نفيها عن القصة، على شرط أن تقبلها في حدود الشكل الروائى ولا نعتبرها قصة قصيرة ، وقد سبق مناقشة هذه النقطة ، كما سبق مناقشة الادعاء القائل بأن إسماعيل ولأسباب غير واضحة ، ارتد من العلم إلى الخرافة مرة أخرى . والذي نقوله مع هذا الناقد بحق : إننا لم نستطع أن نمثل شخصية إسماعيل تمثلاً كافياً

لضيق المجال الذي تحرك فيه ، وانحصاره في حدود المشكلة . والذي نرجوه في غاية هذه المناقشة ألا يكون هذا المأخذ أيضاً قائماً على إغفال التفسير الرمزي وإصرارنا على ربط هذه القصة بالواقع والحياة المادية .

وفي نهاية المطاف ، وقد تعرفنا على آثار هذا الفريق وأهم ما أثارت من قضايا ، يحسن أن نعرف شيئاً عن منابعه وعلاقاته ، مسترشدين بحديث الأدب عن نفسه أولاً ، وبما اكتشف لأدبه من خصائص ثانياً ، مثل ما عرفناه من حديث تيمور عن موباسان وتشيكوف ، ويضيف بعضهم تورجنيف أيضاً إليهما^(١) . وكذلك يقال عن يحيى حتى بأنه تأثر بالكتاب الإنجليز وبخاصة ستراشي وفرجينيا وولف ، وأيضاً توماس مان وأنانول فرانس ، والجاحظ والجبرتي ، على أنه يكن إعجاباً خاصاً للمصور الفرنسي التعبيري « ديجا » ، وقد حاول أن يسترشد بطريقته الفنية في التعبير بالكتابة عن انفعالاته الداخلية ، وطريقة هذا الفنان الفرنسي أنه يستخدم سلسلة من الصور المتتالية يرسم بها نفس المراثيات ، ولكن في كل صورة نرى الانفعال الداخلي متغيراً بعض الشيء ، وتكون الصور جميعها في النهاية كالمعرض الشامل لكل التغيرات . استخدم يحيى حتى هذه الوسيلة في قصة قنديل أم هاشم ، فصور لنا ثلاث صور ليدان السيدة زينب ، وكل صورة تختلف عن الأخرى ؛ لأن الوصف ينبثق في كل مرة من مشاعر داخلية مختلفة^(٢) .

وتستأثر شخصية خالد — في « ملهم الأكبر » — باهتمام الدكتور الراعي ، فيربط بينه وبين شخصيات أدباء الواقعية ، والواقعية المترجمة بالرمز: برناردشو،

(١) الدكتور محمود شوكت : الفن القصصي في الأدب العربي الحديث ص ١٨١ .

(٢) سمير وهي : مجلة الكاتب ، فبراير ١٩٦٥ .

وابسن ، وبالنسبة للأول يذكر الدكتور ترينسن في « بيوت الأرامل » و « الملاجور برابرا » في المسرحية التي تحمل هذا الاسم ، فكلاهما انتهى إلى مثل ما انتهى إليه خالد ، وهو المعجز عن التغيير الاجتماعي أمام أول صدمة ، وفقدان الثقة في هذا المجتمع حتى ليبدو غير أهل للتغيير ، وأن أوان إنقاذ الناس لم يحن بعد . وشخصيات « شو » تنطوي على انتهازية دفينية ، وإحساس بالتفوق على الناس مع إغراقهم في المثالية ، ومن ثم يكون عجزها وهربها بعد أول محاولة . وقدمضى خالد في نفس الطريق ، ولنفس الأسباب ، فما يكاد يصدم في موقف المقهى بطريقة « دونكيشوتية » حتى تراجع تماماً ، وانضم إلى معسكر والده ، وراح يعلن عدم أهلية الناس لقبول التغيير ، وهو في ذلك أيضاً يشبه « ستوكان » بطل « عدو الشعب » الذي انقلب على أصحابه حين عجز من التغلب على أعدائه ، وراح يندد بقدرة الناس على إنقاذ أنفسهم^(١) . وبذلك لن تؤخذ عبارة مؤلف الرواية التي تربط بين « خالد » و « همت » مأخذ الدقة ؛ لأن « همت » ظل على تردده أبداً لم يخرج عنه إلا تحت ظروف ضاغطة . أما خالد فأفته هي عدم الوضوح الفكري ، وهذا يحملنا على عدم الاعتراف به كداعية إلى قضية ، لأنه — على الرغم من تمرده — ظل في موقف البحث والتجريب ؛ وقد عولج « ملهم » وكأنه وجه لخالد على مستوى النظر ، أو التقيض ، أو كليهما ، أو هو ضميره الخبيء . ولكنه — على الرغم من ذلك — يتمتع بوجود حقيقي ويمنحنا دلالاته النفسية والاجتماعية التي أشرنا إليها .

أما عادل كامل فقد تخرج في كلية الحقوق سنة ١٩٣٦ ، وقرأ بالإنجليزية « سانت بيف » و « ريتشاردز » و « أبروكرومبي » و « شو » ، وقد رشح

(١) دراسات في الرواية المصرية : ص ٢٢٤ — ٢٢٩ .

للإقبال عليهم تلك العقلية الجدلية التي اكتسبها من دراسته للحقوق وكذا الإهتمام بالمجتمع عند بعضهم ، وقد تركت هذه العقلية الجدلية آثاراً واضحة في « ملهم الأكبر » لاتقف عند مجرد الشكل المتمثل في اهتمامه بالقضايا ، ووصفه المسهب لفن الدفاع والمرافعة ، وإنما يتعداه إلى جوهر المضمون ، وهو مشروعية التمرد ، وحدوده الممكنة. ومن سوء الحظ أننا لم نوفق إلى الاطلاع على مسرحيته الأوليين ، ولعل « ويك عنتر » — وهى الثالثة ولا بد أن تكون التجربة فيها أوضح — تمنحنا التعليل الذى يمكن قبوله لعدم ظهور هذه المسرحيات أمام الجمهور، إنه فى هذه «الجدلية» الغالبة ، التى يصطدم فيها فكر بفكر، وتصور — ذو طابع نظرى غالباً — بتصور ، أكثر مما يتعارض موقف مع موقف ، فيه حرارة الحياة وقدرتها على الإقناع .

وقد تقدم للفوز بجوائز المجمع اللغوى سنة ١٩٤٢ ثمانى عشرة رواية ، منها ثمان تتخذ التاريخ مصدراً أساسياً لموضوعها ، وأغلبها عن التاريخ الفرعونى ونتيجة المسابقة تعكس هذه النسب ؛ إذ فازت « ملك من شعاع » بالجائزة الأولى ونالت « وإسلاماه » الجائزة الثانية ، وحصلت « كفاح طيبة » على الجائزة الثالثة ، فالرواية التاريخية تنصدر ، والتاريخية الفرعونية هي الغالبة ، ولعل فى وضع الرواية الأولى إزاء الثانية ما يشعر بالمناخ الفكرى الذى كان سائداً فى تلك الفترة ويحمل عادل كامل هذا الموقف من الفرعونية بعدا آخر حين يقول : « كانت نظرتى للتاريخ فى هذا الوقت ترتوى من إحساس بعدم وجود تراث يرد التاريخ للحياة ، وكنت أعتقد أن الرواية — وهى شكل فنى مستورد بالنسبة لنا — لكى تحقق لها الأصالة ، لا بد وأن يتكون لها تراث حقيقى وخصب ، وكان لا بد أن تبدأ أى محاولة لبعث هذا التراث من العصر الفرعونى ؛ لأن العصر العربى لم تكن

له الشخصية المتميزة آنذاك ، وكانت الدعوة للقومية المصرية تلقي ظلالها علينا وتؤثر على خطواتنا ، وتلح مطالبة باحياء هذا التراث المصرى المؤتلق ، وكنت أريد أن أكتب رواية عن كل عصر^(١) ، فصر المستقلة صورة وإطار ، ولكن مصر العربية جزء من الصورة ، وهذا هو الوجه المقبول لزعمه أن العصر العربى فى مصر لم تكن له الشخصية المتميزة ، ومصر المتميزة ماثلة فى « وىك عنتر » بشخصياتها ؛ تتعامل الأعراق الأجنبية على المصريين ، على حين يتهرب المصرى من ذكر أصله . لكن حين هجر المسرحية إلى الرواية — وهذا الهجر لم يكن مفاجئاً فى « وىك عنتر » عناصر روائية واضحة — فكر فى البدء من جديد ، وعاد يتلمس مواطن التميز المصرى ، فعثر بها فى ثورة إخناتون الروحية ، وهى أسمى أفق بلغة الفكر المصرى القديم يمكن أن يأخذ مكانه إلى جانب الرموز الأسطورية ، ولم ينفذ الكاتب إرادته فى وضع تاريخ روائى « ىرد التاريخ للحياة » — وهى عبارة تختلف فى مدلولها الفكرى والاجتماعى عن : « ىرد الحياة للتاريخ » — فما لبث أن قفز — وفى خطوة واحدة — فوق ثلاثة آلاف سنة ، لىلتقى بمصر المعاصرة ، مصر أربعينيات هذا القرن ، مصر « وىك عنتر » فى شكل روائى ، فكانت هذه الرواية « ملیم الأكبر » .

وقد صدر عادل كامل روايته بمقدمة طويلة — فى حجم الرواية تقريباً — تحت عنوان « مقدمة فى تأديب ملیم فى فنون اللغة والأدب » ، وهو يتخذ من رفض المجمع اللغوى منح هذه الرواية جائزة ، يتخذ فرصة لتسجيل آرائه فى اللغة والأدب ، وهى آراء برغم حدتها ليست رد فعل لموقف المجمع ، فسوابق كتاباته تدل على اتجاهه ، وهو يسخر من المجمع اللغوى الذى حرّمه الجائزة لأنه

(١) من حديث أجراه معه صبرى حافظ : المجلة ، يناير ١٩٦٦ .

صور الوقع ، وأدان عصره ، وكشف مثالبه ، على حين منح « ملك من شعاع » جائزته لما فيه من « سحر التاريخ » ، وكذلك حرمت رواية « السراب » لنجيب محفوظ ؛ لأنها تصف مألوف الحياة !! ويحمل الكاتب على من يزعم أن الأفكار ملقاة إلى جانب الطريق يلتقطها من يشاء حين يشاء ، وأن الفضل لمن صاغ الفكرة في عبارة جزلة ، ويسمى ذلك سفسطة نكب بها الأدب العربي .

ويحاول الكاتب أن يضع أساساً لأسلوب جديد قائم على اعتبار اللفظ رمزاً على فكرة ومعنى ، وليس هدفاً في ذاته ، ومن ثم فإنه يهون من شأن الأدب العربي القديم ، ومن قبل هون من شخصية مصر في إطارها العربي ، أو كجزء من امبراطورية إسلامية ، ويحض على رفض هذا الأدب والاتجاه إلى الغرب مع الحرص على اللسان العربي : « إن واجب كتابنا الأول أن يحرروا العقول من إسار الأدب العربي ، وليكن نداؤهم : احذروا العقلية اللفظية المتفشية في الأدب العربي ، عليكم أن تديروا في أفواهكم لساناً عربياً مفهوماً ، ولكن ليتجه بصركم نحو الغرب ، فهناك العلم في رأسه النار » . وقد وضعت دعوته هذه في « ملهم الأكبر » كما رأينا . ثم يتطرق إلى قضية فنية ذات خطر ، ومن صميم قضايا الواقعية ، وهي موقف الكاتب من الواقع ، وهل هو مسجل لما يحدث كما يحدث؟ أو هو رائد من حقه أن يبشر بالمستقبل ، وأن يقود - بطريق التعبير الفني - عقول قرائه ، بنقد الأنظمة الضارة واستنباط الأفكار النافعة من خلال إعادة النظر فيما تواضع عليه المجتمع ؟

وينتهي إلى الأخذ بالرأي الأخير . « فإن التسليم بالأوضاع القائمة في مجتمع ما معناه أن هذا المجتمع بلغ ذروة الكمال في أخلاقه ونظمه » إلا أن هذا الموقف من دور الكاتب في مجتمعه يضطرب في رؤيته حين يقول : إن الأدب تعبير

عن الطبيعة البشرية ، فيما تتخذ من صور متباينة ، وهو فن رفيع حر من كل قيد سوى غايته اللذيذة السارة كالفنون الأخرى ، فيجب أن تجرى عليه قوانينها . ويرى أننا لا نستطيع القول بأن للموسيقى غاية أخلاقية ، وغير ذلك الرسم والنحت فإنهما يهدفان إلى إثارة الابتهاج باللون أو الشكل . ومن الواضح أن هذه المقارنة بين دور الرواية ودور الموسيقى والرسم والنحت تظلم الرواية كفن يتخذ اللغة والفكر وسيلة إلى غاية تختلف كثيراً عما تهدف إليه هذه الفنون الأخرى ، ولكن من الحق أن يقال : إن روايته بقدرتها على الجدل وما تثير من رغبة في التحدى وقلق في الفكر تحقق لقارئها الكثير من اللذة ومن الابتهاج أيضاً ، وقد أسهم شكلها الفني المحبوك بذكاء في بث هذا الشعور ، إذ تبدأ بنقاش حاد مركز يجرى بأسلوب واحد تقريباً في مكانين متباعدين لا نظن إمكان تلاقيهما ، ولكن الخططين المتوازيين يلتقيان ، وهنا يحدث الصدام المروع بين عالم القمة وعالم السفح في مجتمع الطبقات . وينحاز فتى القمة المتمرد لفتى السفح الأبق ، الذى يحث خطاه جاهداً نحو القمة من سبيل آخر . وهكذا نظل نرقب الرفيقتين ، نحبس الأنفاس خوفاً عليهما ، ولكن « خالد » و « مليم » لا يعبان بنا ، ويظلان على وفائهما لطبائعهما الخاصة ، ومكونات عصرهما ومجتمعهما ، فهزيمتهما نصر فنى كبير فى تأكيد المعنى الكلى للعمل الفنى ، وفى الخروج بالشكل الروائى عن تكوينه التقليدى الذى يحاول أن يبلغ فى النهاية وضعاً حاسماً لا يختلف فى تفسيره ، ويمكن اعتباره غاية ترضى تطفل القارئ على الحياة الخاصة للشخصيات .

الفصل الثالث

نجيب محفوظ والواقعية

ليس الهدف من هذه الصفحات المحدودة أن تكون كشفاً وتقبعا مستقصيا للعلامح والعناصر الواقعية في رواية نجيب محفوظ ، منذ بدأ يزاول هذا الفن ، متخذاً من التاريخ ميداناً يحل فيه أفكاره التقدمية ومشاعره القومية ، ثم متحرراً من الإطار التاريخي وملتحماً في الوقت نفسه مع قضايا عصره ومجتمعه ، محققاً بذلك أعلى ما قدر للاتجاه الواقعي أن يبلغه في روايتنا العربية على مستوى الفكرة والشخصية والتكنيك ، ثم متجاوزاً للواقعية وملتزمًا بالواقع المرحلي أو الإنساني المعاصر ، مازجاً في أسلوبه بين التصوير الواقعي والإيماء الرمزي . إننا لا نسير وراء هذه الغاية لسبيين لا يخلوان من قبول ، أولها : أن هذا الكاتب ما يزال يوالى نتاجه ، مجرباً في الأسلوب والتكنيك ، بل يوشك أن يعاكس فكراً — في آثاره الأخيرة — ما بشر به في البداية ، ومن ثم فإن تقبع خط ما فيما كتب حتى الآن ، سيكون — مع تواكب رواياته — في حدود المحاولة القاصرة والاستنتاج غير الدقيق . وثانيهما : أن هذه الدراسة من الخير لها أن تتوقف عند عام الثورة المصرية التي غيرت وجه المجتمع المصري ، وأثرت جذرياً في مختلف نشاطات الحياة واتجاهاتها . ولعله ليس من قبيل المصادفة أن تنتهي المرحلة الواقعية في رواية نجيب محفوظ مع الثورة سنة ١٩٥٢ ، وهي تتمثل في ثمانى روايات صدرت بين عامي ١٩٤٥ — ١٩٥٧ ، ولكنه

بذكر^(١) أنه ألف هذه الروايات بين عامي ١٩٣٩ — ١٩٥٢ ، وتوالى نشرها متأخرة عن سنوات التأليف بنسب متساوية تقريبا ، وارتبطت جميعها بالحياة المصرية المعاصرة لعمر المؤلف ، وتكاد تعكس أزمات جيله هو بالذات في نموها من العشرينيات إلى الأربعينيات وأزمات الحرب العظمي . ولم ينقطع السياق إلا مرة واحدة إذ صدرت « السراب » سنة ١٩٤٨ وهي رواية نفسه ، ذات طابع فردى إلى حد بعيد . وبحيب محفوظ يفاير في أسلوبه الروائي عن وعي وعمد ، يحاول أن يعطى التأثير المناسب للفترة في الشكل المناسب لفنه المتطور ، لذلك يذكر أنه انتهى من آخر أجزاء « الثلاثية » في إبريل سنة ١٩٥٢ ثم قامت الثورة بعده بشهرين ، فتمهل قليلا يفكر في قيم المجتمع الجديد ومشكلاته التي يجب أن يستلهمها في عمله ، لأن الفن بعد الثورة — أى ثورة — يجب أن يتغير عما كان قبلها^(٢) .

وإذا كانت « أولاد حارتنا » هي أول أعماله بعد الثلاثية ، وهي أيضاً أول كتاباته في ظل مجتمع الثورة ، فليس معنى ذلك بالضرورة أنها تطرح قضية جديدة ومختلفة عن أفكار بعينها الحّ عليها في أعماله السابقة ، فإننا نستطيع ، وبسهولة ، أن نربط بين المفزى النّهائى الذى تشير الرواية إلى حتميته ، وشخصية أحمد شوكت في « السكرية » وشخصيات أخرى سبقته سنعرض لها فيما بعد . عن وعي وعمد أيضاً اختار نجيب محفوظ الأسلوب الواقعي ، وهو يختلف في إثارة له عن الدعاة الأول الذين استهواهم « مذهب الحقائق » فراحوا يصرخون بأسماء بلزأك وزولا وموباسان ، تختلط في صرخاتهم الرغبة في التجديد بالفرحة

(١) غالى شكرى : انظر الملحق في آخر كتابه « المتنى »

(٢) عن : دراسات في الرواية والقصة القصيرة : ص ٢٠ ، ٢١

بالاكتشاف ، معبرين في ذلك عن ضيقهم بالقديم وعجزهم عن الابتكار ، فجاءهم الحل من حيث ينتظرون ممثلا في الاقتداء الصريح ، مع التنبؤ الدائم بعظمة الواقعية ، على الرغم من أنها كانت قد هدأت كثيرا وتطامنت موجتها في مواطنها الأصلية .

رنة الفرح والدهشة والإعجاب التي نلمحها ونلمسها عند الرعيل الأول من دعاة الواقعية غائبة تماما من تقدير نجيب محفوظ ، وهو إذ يؤثر الواقعية فإنما يضم لذلك مسوغات أخرى مختلفة . يقول : عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أنني أكتب أسلوبا قرأ نفيه بقلم فرجينيا وولف ، ولكن التجربة التي كنت أقدمها كانت في هذا الأسلوب ، ولقد تبينت بعد ذلك أنه إذا كانت لي أصالة في الأسلوب فهي في الاختيار فقط ، لقد اخترت الأسلوب الواقعي وكانت هذه جرأة ، وربما جاءت نتيجة تفكير مني ، ففي هذا الوقت كانت فرجينيا وولف تهاجم الأسلوب الواقعي وتدعو للأسلوب النفسي ، والمعروف أن أورها كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق ، أما أنا فكنت متلهفا على الأسلوب الواقعي الذي لم نكن نعرفه آنذاك . الأسلوب الكلاسيكي الذي كتبت به كان هو أحدث الأساليب وأشدّها إغراء وتناسبا مع تجربتي وشخصي وزمني . وأحسست بأنني لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد^(١) . إنه يقترب من موقف الحكيم في فرنسا حين وقف حائرا بين إعجابه بالتيارات الجديدة وإحساسه بضرورة العبور بالأساليب القديمة هناك ، لأنها بالقياس إليه تعتبر جديدة . ولا نشك في أن وعيه بطبيعة المرحلة فنيا واجتماعيا كان وراء هذا التكامل الواضح بين رواياته الواقعية التي امتدت على مدار اثني عشر عاما ، مبتدئة بـ « القاهرة الجديدة » ومنتهية

(١) جريدة الجمهورية - ٢٨ أكتوبر ١٩٦٠ .

بـ «السكرية» ، حتى لم يكن اعتبارها رواية واحدة متصلة الحلقات عن مجتمع واضح القيمات ، هو بعينه يطل منها جميعا وإن اختلفت طبيعة المشكلة . ولعل كاتبنا عربيا معاصرا لم يحظ بمثل ما حظي به هذا الكاتب من اهتمام النقاد والدارسين ، وقد يكون من عبث القول أن نقف عند كل رواية نعرضها ونسجل الآراء من حولها .. الخ ، لأننا سنظل ننظر إلى نجيب محفوظ - في حدود راستنا - على أنه جزء من الاتجاه الواقعي في الرواية العربية ، ولهذا سنكتفي باختيار جوانب بعينها أضافها ؛ فصار صاحب أصالة فيها ، أو طورها وعمقها وهو بها بصير في صميم الاتجاه الواقعي . وبعد وقفة خاصة مع تجربته الفريدة في «السراب» سنقف عند بعض أفكاره المهاجرة من رواية إلى أخرى عبر ثماني روايات ، وهي : اتجاهه في التحليل بمزاوجته بين التحليل النفسي والاجتماعي ، واجتهاداته في الشكل الفني ، وموقفه بين البرجوازية والاشتراكية ، وعلاقاته التي استمد منها أصول فنه الواقعي . وستكون هذه الأخيرة بمثابة إعادة للكاتب إلى مكانه داخل الإطار الواقعي .

١ - اتجاهه في التحليل

يتخذ التحليل وجهة خاصة غير متكررة عند نجيب محفوظ في «السراب» التي قطع بها تدفق رواياته الواقعية ، وهناك ملاحظة جانبية ، فقد نشر المؤلف رواياته بترتيب تأليفها مع فارق خمس سنوات - تقريبا - بين التأليف والنشر لكل رواية . فيما عدا «السراب» التي ألفت عقب «بداية ونهاية» ولكنها نشرت قبلها بعام . و«السراب» فارق واضح بين الرباعية الواقعية : القاهرة الجديدة وخان الخليلي وزقاق المدق وبداية ونهاية ، والثلاثية الواقعية : بين القصرين وقصر الشوق

والسكرية . وأغلب الظن أن الكاتب بعد أن انتهى من مرحلته التاريخية الرومانسية واستقرت فيها قدمه بروايات ثلاث ناجحة-، تحول بوعي وإدراك إلى أسلوب جديد هو الأسلوب الواقعي ، وصحبه أيضاً في رباعيته التي لا بد أن يشعر في اعتبارها أنه يوشك أن يكرر نفسه . فثمة وشائج قوية ومشابهات لا تخطئها النظرة العاجلة بين هذه الروايات . ولعله عاد يفكر في أسلوب ، فكانت تجربة « السراب » النفسية الفريدة علامة على الرغبة في التغير ، ويبدو أنها لم تحظ بما كان يتوقع لها من رضا عام ؛ لأن جمهوره وناقده ألفوا منه لوناً بعينه ، ولم تكن المرحلة التي صدرت فيها هذه الرواية (١٩٤٨) تتحمل التوقع حول التجارب النفسية وطرح المجتمع من الحساب ولو إلى حين ، وربما كان هذا وراء عودته السريعة إلى نهجه القديم ، ولكن في شكل فني جديد ، فكانت « الثلاثية » علامة الرجعة وتطور الأسلوب معاً ، على أن كليهما : السراب والثلاثية ، يمكن اعتبارهما مرحلة تردد أو إرهاب ومقدمات لتلك السبعينات الرمزية والنفسية التي آثرها مبتدأ بـ « أولاد حارتنا » ومستمراً مع « اللص والكلاب » و « الطريق » و « الشعاذ » و « ثرثرة على النيل » . ثم توقف عنها ليحرب شكلاً آخر في « مرامار » . وقد أكده مرة أخرى في قصته القصيرة نوعاً ما : « ثلاثة أيام في البين » .

وهناك محاولة إدماج تحاول أن تربط بين السراب والمتابعات الواقعية التي سبقتها ولحقها باعتبار أنها تعرض لما يعانيه أفراد الطبقة الوسطى من مشاكل وانحرافات^(١) ، وقد ارتبطت المرحلة الواقعية في أدب نجيب محفوظ بالتعبير عن هذه الطبقة الوسطى وما تعاني من مشكلات وانحرافات، ولكن هذه الرابطة ستبدو

(١) يوسف الشاروني : دراسات في الأدب العربي المعاصر : ص ٥٢.

واهية ، ومن ثم ستظل تجربة « السراب » فريدة في منحها ، خارجة عن خط الواقعية كما يراها المؤلف ، ذلك لأن ما تعرض له « كامل رؤية لاذ » من مشكلات وانحرافات لم يكن بسبب من كونه من الطبقة الوسطى ، لم تقم مشكلته على أساس من انتمائه الطبقي ، هذا إذا سلمنا بأنه — وهو ذو الأصول التركية والميراث المنتظر — يمكن أن يمثل البرجوازية المصرية ، ومرضه النفسي أو انحرافه ليس مرضاً أو انحرافاً طبقياً . وفي تحليلنا للرواية لم نجد من أسباب (عقدته) شيئاً له هذا المغزى . ليس من الممكن بأية درجة أن نربط بين مصيره ونهاية حسنين أو أحد عاكف أو محبوب عبد الدايم أو عباس الحلو . هؤلاء جميعاً لا يمثلون ذواتهم وحسب ، وإنما يمثلون — وبنفس الدرجة — مجتمعهم في أكبر قطاعاته ، وعصرهم في خلجاته وأفكاره وتطلعاته ، وهم في تمثيلهم له يصطدمون به ، لأنه مجتمع الفردية والانتهازية . ومن ثم يكون سقوطهم هو النهاية التي لا محيد عنها . أما كامل رؤية فشكلته مع نفسه ، وإذا تجاوزت عالمه الداخلي فهي محصورة في أمه ، القطب المؤثر الضخم في حياته ، والسبب الأول والأكبر في صنع مصيره .

وقد انتقل الكاتب بهذه الرواية انتقالاً عكسياً من العام إلى الخاص ، من النماذج السوية — بالمعنى الإنساني لا الخلقى — إلى النماذج الشاذة ، ومن اعتبار الفرد محصلة للظروف المتلاقية المتلاحمة من العصر والمجتمع والبيئة الخاصة إلى حصر القضية في البيئة الخاصة وحدها . وفي الاقتباس الذي أخذناه عن الكاتب في صدر هذا الفصل ينعكس وعيه واضحاً بالأسلوب الذي يزاوله . لقد كانت الواقعية شيئاً جديداً بالنسبة إليه مع معرفته بأنها كانت تنهدم في مهدها أمام ضربات الاتجاهات الجديدة ، ولعل هذا يمنحنا تعليلاً آخر لرغبة الكاتب في

الإفلات من الواقعية وتجاوزها إلى مرحلة البناء النفسى على الرغم من أنه — من وجهة نظر التحليل — يمثل نظرة ضيقة ، وهذا يفضنا مباشرة أمام منهجه فى التحليل .

لقد تردد تعبير « النزعة التحليلية » قبل ذلك حىال دعاة العصرية المصرية ، كما أطلق بعد ذلك على اتجاه عام مثله بعض كتاب الواقعية المعاصرين ، ويمكن تلمس جذوره عند تيمور وعيسى عبيد ، وإن كان اهتمامهما — بدرجة أكثر — إلى وصف المرض وتتبع آثاره فى السلوك ، مع اهتمام أقل بدوافعه وأسبابه . أما طاهر لاشين فهو الذى استطاع أن يوازن بين الجانبين ، إذ قدم « حواء » فى إطارها الاجتماعى وحركتها النفسية أيضاً . ويمكن تلمس أصول هذا الاتجاه فى التحليل عند المازنى فى « إبراهيم الكاتب » والعقاد فى « سارة » وبعد ذلك عند هيكى فى « هكذا خلقت » ، وقد سار محفوظ على هذا النهج ، إلا أنه فى « السراب » أقام الرواية كلها على أساس عقدة نفسية ، وبذلك كان التحرر من العقدة يعنى انتهاء الرواية .

(١) التجربة الفريدة :

السراب تقوم على ما يعرف بعقدة أوديب ، ومع انتشار الدراسات النفسية ومصطلحات علم النفس صار هذا المصطلح شائعاً ، مما حمل بعض الدارسين على القول بأن فكرة الرواية بسيطة لاتستحق هذا الثوب الفضفاض الذى ظهرت به^(١) ، وقد تبدو الفكرة بسيطة ولكن — فى التناول الروائى — ليس هذا هو المهم ، فأسلوب الأداء والمرض والإقناع هو الذى يستطيع أن يمنح فكرة ماحق بسط جناحيها على دفتى رواية . وفى « السراب » قد تكون الفكرة بسيطة ولكنها اشتملت على مئات من الأفكار الأكثر تعقدا وعمقا ، التى تبرز

(١) غالى شكرى : أزمة الجنس فى القصة المصرية ص ٨٣ .

كردود فعل تنعكس على نفس البطل ، وكان ذلك — في حدود رواية نفسية — هو البديل المقبول للأحداث الواقعية التي اختزلت إلى أقصى حد ممكن . ليست الرواية في خلاصتها إلا قصة فني تضافرت عليه ظروف كثيرة ، ليس هو صانعها ، لتجعل منه رجلا عازلا عن إقامة علاقة سوية مع زوجه الجميلة التي يحبها ، على حين يستطيع ذلك مع الدميئات البعيدات عنه .

و « كامل » بطل الرواية وشخصيتها المحورية ، هو الذي يتولى سرد ما حدث ، وهو البطل الوحيد الذي تحدث أصالة عن نفسه عند نجيب محفوظ ، وقد صارت الرواية — بهذا الشكل — أقرب ما تكون إلى « اعتراف » ، وقد يرى البعض أن ضمير المتكلم يناسب رواية نفسية ، ولكننا نرى أنه لم يسل من الزاوية المفسدة لصورة الشخصية ودقة التحليل معا ، فالمفروض في الشخص — أى شخص — أنه لا يفتن لما يعتمل في لاشعوره ، وفي مجال الرصد الروائي يتولى عنه المؤلف هذه المهمة باعتباره بكل شيء عليا ، وإذا انتبه الشخص لسيل المشاعر الذي ينداح في داخله فإن هذا التدفق يتوقف على الفور ويخضع لنظام يمليه العقل الواعي ، ومن ثم سيصير الأمر افتعالا واضحا ، وهو ما نعنيه بالتقول : إن ضمير المتكلم لم يكن الأسلوب المناسب لمثل هذه التجربة .

وهو يذكر منذ البداية أنه ليس إلا ضحية (ص ٧) ضحية الوراثة من جانب ، والظروف الخاصة من جانب آخر . في حدود الوراثة يشير صراحة إلى أمه التي ورث عنها وقفة التمثال والقلب شعلة نار (ص ١٢) كما ورث عنها هيبتها الجميلة . وكان أبوه جاهلا متبطلا ذا أهواء جامحة ، بل إنه سكير عرييد ، لم يستطع أن يحفظ لحياته الزوجية حقوقها أكثر من أسبوعين ، مما حمل زوجه

على مغادرة البيت ، كما حاول قتل أميه تمجيلا بالميراث المنتظر ، بالإضافة إلى أن جده لأمه لم يكن يخلو من ميل للشراب والمقامرة . هنا ينشأ النزوات الغريبة ، ولن يستكثر على « كامل » ما أصيب به بعد هذه التمهيدات . ولكن الضربة القاصمة تأتيه من ظروف أمه وعلاقتها به ، فتظل تعامله كطفل وقد قارب الثلاثين ، ولكن وجه الخطر الحق يأتي من أنه هو نفسه كان يؤمن في قرارته بأنه « يجب » أن يظل طفلا . ولم تملكه — إلا في النادر — تطلعات الفتيان إلى الاستقلال والتحدى ، وكان بقدر الهزيمة سلفا لكل محاولة من هذا النوع ، وكان تقديره بالطبع لا يحجب .

حشد الكاتب لطفولة « كامل » كافة المؤثرات التي تشكله في الصورة التي انتهى إليها ، وأحاطه بلون من العزلة عجيب ليحول بينه وبين أى تأثير خارجي ، ويجعله دائماً تحت تأثير الأم وحدها لا تبارحه لعمل أو زيارة كما لا تتلقى زوارا ، ومن ثم تشتد أواصر الترابط بينهما حتى تصير إلى مرض . ويبدأ التناقض حين يذهب إلى المدرسه اضطرارا ، فهو — كما يعبر — ملك مستبد في بيته وعبد ذليل في مدرسته (ص ٣٨) ثم تتاح له ثلاث فرص « للفظام » من هذا الالتصاق الشديد بالأم ، يبدو أولها في تجاوزه سن حضانة الأم وضرورة عودته إلى والده ، وثانيها يتمثل في صلته بالخدام ثم تقدم خاطب جديد للأم ، ولكن الزواج لم يتم فضاعت آخر فرصة كانت جديدة بأن تبقى الفتى اليافع في حدود المسافة المقبولة التي يجب أن تفصل بينه وبين أمه . ولما كانت المراهقة هي من الانفصال الطبيعي ، وهو لم يتم ، فقد تميزت بالقلق والاضطراب ، فعرف العادة الجهنمية بغير مرشد ، اكتشفها كما اكتشفت أول مرة ، « ومن عجب أن خيالي في عشقة لم يعد دائرة الخوادم بالمنيل اللآتي

يسعين حاملات الخضر والفول . . . كأنى موكل بعشق الدمامة والقذارة ، إذا طالمت وجها ناضرا مشرقا يقطر نورا وبهاء ملكنى الإعجاب وبردت حيوانيتى ، وإذا صادفنى وجه دميم ذو صفة وعافية أثارنى وتملكنى ^(١) . هنا حدث ما يعرف فى علم النفس بـ « التثبيت » فظل فى حدود تجربته الأولى مع الخادم الدميمة يهيم بها خيالا وحقيقة لأنها هى التى استطاعت أن تكشف عن بعض قواه الكامنة ، وتحقق له قدرا من اللذة ، فصار تحقق شطر من التجربة القديمة يستدعى شطرها الآخر . وقد عمق تمزقه النفسى إحساسه بأن الله يرقبه وهو يرتكب حماقة الصغيرة ، فاقتربت اللذة عنده بالعذاب والخوف ، وهو شعور أصيل وقديم ، ففكر جديا فى الانتحار وهو فى السابعة عشرة من عمره ، وحث خطاه إلى النيل ولكنه عجز عن مواجهة الموت ، فانقذه الخوف أيضا حين وقعت عيناه على منظر المياه وحركتها . ولن ننفل . اضعف التعليل ليله إلى الدمييمات وخشوعه أمام الجمال ، وإذا كان هذا الجانب يمثل ركيزة الرواية وسند التعقيد فيها ، فهل معنى ذلك أنها قامت على أساس هش ؟

وجدير بالتأمل أن « كامل » فى مرحلة تخيلاته الأولى لم يكن يشمر — إذا ما فكر بالزواج — بأمه كمائق ، حيث لم تسفر عن نفسها كعارضة لانفراده بغيرها ، والتعبير عن رغبتها فى استمرار سيطرتها عليه تحت دوافع مقبولة ، وهى أن غيرها لن تستطيع إسعاده كما تسعده هى أمه التى تنازلت عن كل شئ من أجله .

ومن ثم انطلقت أحلامه تحقق فى الوهم ما عجز عن نيله فى الحقيقة ، قافزا كافة الحواجز التى تعوق قدراته المتواضعة ، حتى لقد تخيل أنه تزوج وانتهى

(١) السراب : ص ٥٥ .

الأمر إلى ما يريد . ولكنه حين يصحو يكتشف أن المشكلة ما تزال مطروحة
فيتسنى لو خلت الحياة من سجانه الحبيب ، ولكنه يعود لينحو على نفسه باللائمة :
« كيف تكون الحياة لو خلت من هذه الأم الحنون ؟ » ، إنه يرى استحالة
الجمع بين الأصل والصورة ، وهو لشغفه برباب لا يرى طريقاً إليها إلا أن نزول
الأم ، وهنا نجد كيف تستطيع الرغبة اللاشعورية في القضاء على الأم أن تجد
طريقها إلى حلم اليقظة بطريقة يقبلها الرقيب ^(١) .

وقد ظلت « رباب » في مكان الصورة المنعكسة على المرآة ، ما إن تتجلى له حتى
تذكره بالأصل — الأم — ومن ثم اكتسبت في خياله المحروم معنى من معاني
التوقير لا بد أن يفسد التهيؤ الواجب لحياة زوجية عقد النية عليها ، كما يفسد
حياته الزوجية نفسها . وساعة زفافه راح يدافع الخطر الداهم الذي يهدد وجود
الأم المستقر في أعماقه ، فبدلاً من أن يعطى عروسه اهتمامه ، يصور هذا الموقف
قائلاً : « وذكرت بفتة أمي . ترى أين تجلس ؟ إنها ترانى في هذه اللحظة
بلا ريب . وتضاعف حيائي ، وتولاني شعور من يضبط وهو يقترب عيباً .
ووجدت إحساساً لا قبل لي بمقاومته يدفعني إلى البحث عن موضعها ، وارتفعت
عيناي في رفق وحذر ، ولكنها كانت أقرب مما أتصور ، كانت تجلس في الصف
الأول الذي يحدق بالمنصة ، فالتفت عينانا ، وتبادلنا ابتسامة رقيقة ، وطار
خيالي إلى صورة من الماضي البعيد فرأيتني أقف وراء سور المدرسة الأولية
وهي بموقفها على الطوار المقابل للسور ، ترنو إلى بعين التشجيع والتوديع ،
فشمرت بغمز على قلبي ^(١) » ، وهذا المشهد قد أحاط بالتجربة كلها ، فهو يذكّر

(١) يوسف الشاروني : دراسات في الأدب العربي المعاصر ص ٥٧ .

(١) السراب : ص ٢١٨ .

أمه في موقف هو جدير بأن ينساها فيه ، ويشعر بأنه يفعل شيئاً لا تقره ، ومن ثم يبحث عنها بالحاح ليحتضن بها منها ، فيجدها أقرب إليه مما كانت يتصور لأنها في داخله ، وإذا كانت ابتسامتها له حملت بعضاً من معاني التشجيع فيها أسف التوديع أيضاً ، ولذلك توحى له بذكري كانت الأم فيها سنده الوحيد إذ كان طفلاً ، وتصحبه أمه إلى غرفة العروس فتفرض رقابتها على خلوته التي تمنّاها من قديم ، إن الخلوة بالنسبة إليه مستحيلة ، لأن أمه صارت ماثلة في عروسه نفسها ، فلم يتطفل بصره عليها حين تهيأت له ، بل اتجه إلى السماء خلال النافذة وفاضت نفسه بحياة لا عهد له بها ، أما جسده فقد ظل بارداً ، وحاول أن يكون زوجاً دون جدوى حتى راح يتهم عروسه بالبرود وإن اعترف بحرارة قلبها . وأمام الإخفاق الذريع « وعلى حين بفته انحرف ذهني إلى حجرة أمي دون داع وتساءلت : ترى هل نامت ؟ هل تتخيل ماذا أفعل الآن ؟ » .

لقد ظل يدرك على نحو غامض أنه ما يزال أكثر التصاقاً ويجب أن يظل أكثر التصاقاً بأمه ، وهو ما يعادل رغبته في الانفصال عنها . وحين تخلص من شلله مع « سيدة السيارة » كان طبيعياً أن تحتفى الأم ، ولكن حين توضع « سيدة السيارة » في موازنة رباب كانت الأم تفتحم معها المكان لتؤكد أن « رباب » ليست إلا الصورة ، وأن « كامل » ليس في الحقيقة إلا حائراً بين اثنتين فقط ، أمه وسيدة السيارة ، وعلى رباب أن تحتفى ، وإذا شاءت أن تبقى فلا بد أن تحتفى الأم (ص ٣١٠) ولكن الذي حدث هو اختفاء الأصل والصورة معا ، ومن ثم استطاع أن يفتح ذراعيه للحياة متحرراً من رواسب الماضي .

(ب) الواقعية والتعليل الاجتماعي

نستطيع أن نتلمس جذور الواقعية عند نجيب محفوظ في تلك الروايات

التاريخية الثلاث ذات الطابع الرومانسى ، ولكن واقعيته الصريحة بدأت مع « القاهرة الجديدة » وانتهت بالثلاثية ، ولم يقطع هذا التسلسل — فى منحاه الاجتماعى لا الواقعى — غير السراب ، وفى « الرباعية » التى تسبق السراب استعمال أسلوبا مختلفا عن ذلك الأسلوب الذى استعمله فيما بعد فى السراب ، وهو مايناسب رواية اجتماعية ، ليس التحليل السيكولوجى أو عرض النموذج المريض والكشف عن أسباب علته هو هدفها الأول . كامل رؤية لا يمثل إلا نفسه ، ولكن الشخصية فى الرواية الاجتماعية تمثل طبقها وعصرها وجيلها ، ومن ثم لا بد أن تلتقى هذه العناصر لتمازج مع الظروف الشخصية ، وتصنع فى النهاية شخصيات — لا بطل — الرواية الاجتماعية . وليس لنا أن نتوقع سيطرة الكاتب — أى كاتب — على أسلوبه مع المحاولة الأولى ، ولكن نجيب محفوظ — على أى حال ، وفى محاولته الأولى فى مجال ما يمكن أن نسميه بالتحليل الاجتماعى — ، قد استطاع أن يسيطر على منهجه بدرجة مقبولة ، على الرغم من أن بعض النقاد يصفها — القاهرة الجديدة — بأنها فى مرحلتها الواقعية أضعف إنتاجه من الناحية الفنية ، « وتتمثل فيها فجاجة المبتدىء الذى لم يستقر على حال بعد . وأبرز ما نأخذه على نجيب محفوظ فى هذه الرواية هو أن شخصية محبوب (وهو البطل الأسامى) شخصية مستوية بشكل عام. .. لا يتمثل فيها عنصر النمو والتطور والاستجابة للمؤثرات الاجتماعية العامة أو الخاصة. ومن واجبات الكاتب أن يقدم لنا النموذج البشرى أو الشخصية الإنسانية فى حركتها وفى تأثيرها وفى نموها ككائن حى ، وهو ما يسمى عادة بديناميكية الرواية . وبهذا الأسلوب فقط يمكن أن يضيف الكاتب إلى فهمنا للحياة فهما جديدا ، ويرفعنا إلى مستوى أعلى من الوعى بالحياة والواقع . هذه مهمة الروائى الأصيل^(١) .

(١) فى الثقافة المصرية : ص ٦ ،

ونحن لن نختلف حول مهمة الروائي الأصيل ، ولكن هل من الحق أن
« القاهرة الجديدة » تفتقد هذه الأصالة بسبب من تقديم بطلها في صورته النفسية
الثابتة من البداية إلى النهاية ؟

يجب أن نضع في الاعتبار أن الرواية امتدت على مساحة زمانية لاتكمل
عاما ، فقد التقينا بالصحاب الأربعة في خريف عامهم الدراسي الأخير ، وقبل أن
يتم خريف العام التالي كانت الكارثة قد تمت ، وكان محبوب ينقل معاقبا
إلى أسوان وتلقى ترقيته المنتظرة . والبعد الزمني المركز لا يقيح الفرصة لإخضاع
البطل لضروب من التغير أو التحول والنمو ، إنه ، كبطل التراجيديا
الكلاسيكية ، يقدم إلينا جاهزا قد تم تكوينه وتحدد مصيره منذ البداية ،
ولكنه لا يستطيع برغم ذلك أن يتخلى عن دوره المحتوم في مغالبة قوى القاهرة
يعرف أنها ستصرعه في النهاية مهما حاول تناسي هذه الحقيقة . وعلى الرغم من
أن الحوادث تتجمع حول محبوب بالدرجة الأولى فإننا — وإن اعتبرناه بطل
الرواية — لن ننظر إليها على أنها رواية شخصية ، فمحبوب ليس إلا صدى
لمجتمعه ، أو خلاصة التحليل لـ « عينة » من المجتمع المصري في الثلاثينيات ، حيث
اهتز الاقتصاد العالمي كله ، وتأثر به الاقتصاد المصري الناشئ تأثرا خطيرا ،
وتواكب ذلك مع وثوب الأقلية الأرستقراطية بمساندة القوة المستعمرة والملك ،
على الحكم وتجميد دستور ١٩٢٣ ، وصارت الحكومة — كما يقول — أسرة
واحدة : الوزير بعين أعوانه من أقاربه ، وهؤلاء بدورهم يوظفون أقاربهم ،
وهكذا . ومن ثم لا يبقى أمام محبوب وأمثاله إذا أرادوا مظهرا مقبولا إلا
أن يعيشوا في أسر واحد من هؤلاء الكبار ، يمنحهم الواجهة الاجتماعية
والثروة ، وينال منهم كل ما يرغب لا يقف أمامه حائل ، ومن يرفض هذا

العطاء المتبادل فأمامه أشهر لا حصر لها مثل شهر فبراير الذى عاشه محبوب كله بستين قرشاً لم تكن تكفيه أردأ الطعام بأقل مقدار . البطل الحقيقى فى «القاهرة الجديدة» هو المجتمع الذى يفرز نماذج مثل محبوب وسالم الإخشيدي وشحانه تركى وعزوز ضارم وقاسم بك فهى ، مجتمع الفقر والادعاء والانحلال والاستغلال كما تمثله هذه الشرائع الاجتماعية . ولقد شغل الكاتب حقاً بإحكام وثاق محبوب فى وطن تكفيه فيه همومه الموروثة ، وقد ورث بؤسه من بيئته المجهدة وتربيته القاسية التى تولى فيها الشارع دور المعلم بغير معقب ، ولكنه ، وفى عامه الأخير فى الجامعة ، بفاجأ بإصابة والده بالشلل وضالة مكافأته ، وجمع إلى ذلك تعاسة فى الحب أو حرمانه ، ثم سد فى وجهه كل منفذ للرجاء

إن محبوب عبد الدائم بلونه الصارخ بلغت نظر القارىء حقاً ويجعله يتفلسف أمام شذوذه عن الدوافع الاجتماعية ، فلا يتبين وجه جنابة المجتمع عليه إزاء ما فطر عليه هو كشخص من عدوانية واستهتار بالقيم يضره منذ البداية ، قبل أن يصاب بتلك الصدمات المتتالية التى أقرته على عقيدته المستهينة بكل ما تعارف عليه البشر من أخلاق . وهذا نقد يوجه فى أساسه إلى التكنيك ، إذا انعدم التوازن بين الشخصية والمجتمع ، أو الصورة والإطار ، ومن ثم يمكن اعتبار الرواية قصة محبوب أكثر مما هى صورة مجتمع . هذا فضلاً عن أن التمثيل ليس كاملاً - كما لاحظ بعض النقاد ، فكأنه من خلال الشخصيات التى قدمها يريد أن يقول إن القاهرة الجديدة هى القاهرة الأفاقين والوزراء المرتشين، ولكن هذا ليس إلا وجهاً أوجاناً ، أما جوانبها الأخرى المتمثلة فى مظاهرات الطلاب السياسية ، واضرابات العمال النقابية ، فلن نجد لها أثراً يذكر^(١) .

(١) فى الثقافة المصرية : ص ١٤ وما بعدها

وفى عامين متتاليين (١٩٤٦ ، ١٩٠٧) يصدر لنجيب محفوظ عملان يضيفان بعداً جديداً فى أزمة المجتمع المصرى ، هو تلك الحرب الطاحنة التى استمرت ست سنوات كاملة وكانت عامل قلق وتقلب وانحلال فى المدن خاصة ، وهزت المجتمع هزاً عنيفاً . وقد أخذت الحرب دوراً ثانوياً بدرجة ما فى العمل الأول « خان الخليلى » لكنها صنعت المأساة كلها فى الرواية الثانية : « زقاق المدق » على أن هذه الرواية الأخيرة تعكس — بالنسبة للحرب — أوجها من النضج الفكرى والتكنيكى لم تحظ به الرواية الأولى ، وقد يرجع الأمر فى بعض جوانبه إلى درجة اقتراب آثار الحرب من مصر ومدى تعرضها لويلاتها ، فالرواية الأولى قد ألفت سنة ١٩٤١ وكانت الحرب ما تزال — نسبياً — بعيدة عنا ، لكنها سنة ١٩٤٢ حيث ألفت الرواية الثانية كانت تطرق أبواب الإسكندرية .

وتبدأ الرواية مع تاريخ تأليفها فى خريف ١٩٤١ ، حيث اشتدت الغارات على حى السكاكينى ، فاضطرت أسرة عاكف أن تغادره إلى حى الحسين وتقيم فى خان الخليلى أملاً فى تفادى الغارات للحى الدينى العتيق ، وتعلقاً بما يشاع عن ميل هتلر للإسلام (١١) ويرتبط بخريف الحرب خريف العمر عند أحمد عاكف ، الكهل الحزين المتردد ، الذى أضاع شبابه فى إقالة عثرة أبيه .

وأحمد عاكف قد نسج على نمحواً أكثر توفيقاً من محبوب ، فليست فيه هذه الحدة المثيرة ، كما أنه يمثل فترته بصورة أكثر إقناعاً . وكما أضيفت « الحرب » كعنصر مؤثر ، أضيفت « الوراثة » أيضاً ، وقد تجنب الكاتب الإشارة المباشرة إليها ، ولكن التنظير واضح بين الأب والابن فى مواجهة الأزمات ، فكان الأب طاهر اليد ، إلا أنه ثبت إهماله ، وجاء تطاوله على المحققين فزاد الطين بلة ، ثم لم يسكت بعد ذلك عن شكوى الظلم والظالمين ، واستنزال

اللعنات عليهم أجمعين، وراح تحت تأثير الغضب والحنق واليأس يتهم بالحكومة والموظفين ، ويقول إنه أحيل على المعاش لأنه أبى أن تمس كرامته ، وأن الوظيفة أضيق من أن تتسع لإنسان يحترم نفسه ، وبعد أن كان ينكر تطاوله على هيئة المحققين جعل يفاخر به ويبالغ فيه (ص ٢٥) وهذه الكلمات نفسها يمكن أن تصدق بالتمام على موقف الابن — أحمد عاكف — من الجامعة والمتقنين ، ومحاولاته المستميتة التي انتهت بالإخفاق في الحصول على مؤهل عال ، « وأخرج أمام الذين تتبعوا أنباء عبقريته باهتمام ، وجعل يعتذر عن إخفاقه بوظيفته ، وبإدعاء مرض وهمي أقعده عن مواصلة الدرس . . . وبأدري إعلان احتقاره للامتحانات والشهادات^(١) » . وأحد — مع الاعتراف بعنصر الوراثة — ليس ضحية والده ؛ لأن هذا الوالد بدوره ضحية المجتمع الظالم الذي لا يحيط المواطن بالضمانات التي تحفظ له كرامته وتحول بينه وبين التدهور ، وهو في يأسه من حفظه وحنقه على الآخرين لا ينقصه الوعي بمواطن الاضطراب التي راح ضحيتها . يقول : « فالتناظرا أخصب فترة في تاريخ مصر ، تلك الفترة التي تسين باعتبارات السن والجاه الموروث ، ويقفز فيها الشبان إلى كراسي الوزارة^(٢) » . وهذه العبارة تركز المفارقة الحزينة التي راح ضحيتها ، فقد كانت الثورة السياسية بغير مضمون اجتماعي ، ولذلك استطاع الشبان — الحزبيون بالطبع — أن يقفزوا إلى كراسي الوزارة ، ولكن شبانا آخرين انطوا على أنفسهم يدافعون الفقر والتدهور ، فضاعت ملكاتهم هباء .

ومجتمع « خان الخليلي » هو نفسه مجتمع « القاهرة الجديدة » وإن اختلفت نسبة وضوح السمات ، لأن الضوء كان يتبع نموذجا مخالفا ، فإن « عاكف »

(١) خان الخليلي : ص ١٦ .

(٢) الرواية : ص ١٥ .

وإن كان له ثأر عند الآخرين الذين ظلموه، لم يكن بطبعه عدوانياً أو شريراً أو منحل الأخلاق : «العظمة في مصر ظروف موأية والوظائف فيها وراثية ، وإذا أردت التفوق في مجتمعا فعليك بالقمة والكذب والرياء ، ولا تنس نصيبك من الغباء والجهل» (١) ، والعظيم نتاج التخلي عن الكرامة . ولكن الكاتب قسا على أحد عاكف بدرجة تجعل القارئ لآرائه في مجتمعه لا يأخذها مأخذ الجد لصدورها عن شخص موقوف ينقصه حسن البصر بالأشياء ويفتقد النزاهة والموضوعية ، وربما كان الأجدى أن نرى الآخرين يعملون وينتهون إلى هذه الحقائق ، ولكن الحقيقة الوحيدة الواضحة أن فتانا كان الضحية في البداية ، حين حيل بينه وبين التعليم ، إلا أنه تخلى عن المعركة في صورتها الصحيحة ، وراح — بدلا من اكتشاف حقيقة مواهبه واتجاه قدراته — يحطم كل ما يواجهه من علامات هادية لأنها غير صادرة عنه . إنه هنا نموذج مريض ، وأن لم يبلغ درجة محبوب في شذوذه الأخلاقي ، فإنه في نظرتة للآخرين لا يختلف عنه كثيراً .

وقد لجأ نجيب محفوظ إلى أسلوب جديد في التحليل ، فاتخذ من « الحلم » وسيلة للكشف عن أعماق أحد اليأس من السعادة والحائقة على عجزه والمؤثرة لأخيه رشدي في نفس الوقت ، والمتكهنه بالمأساة ونهايتها المحزنة . فبين عذابه من أجل أخيه وتخرج ضميره الذي حقق عليه لحظة وتمي أن لو لم ينقل الفتى من أسير ، نام بعد جهد ناصب « فرأى فيما يرى النائم أنه جالس على فراشه ، مرسل الطرف من نافذته إلى شرفة نوال في إسفاق ورجاء ، فما يدرى إلا ورشدي يقعد على كرمى بينه وبين النافذة مبتسما ابتسامته اللطيفة ، فشمع باستحياء وحول

(١) الرواية: ص ١٩ .

ناظره عن الشرفة إلى وجه أخيه . وأراد رشدى أن يسرى عنه بتظاهره بأنه لم يفتن لشيء فلم يفلح ، ثم رآه يفتنخ رويداً رويداً حتى صار ككرة ضخمة ، فأنسته الدهشة ما كان فيه من استحياء ، ثم أخذ منه العجب كل مأخذ حتى لم يتمالك نفسه من الصراخ إذ رأى شقيقه — وهو كالكرة الضخمة — يرتفع ببطء طائراً كأنما يلتبس سبيلاً إلى الفضاء خلل النافذة ، ولكن النافذة ضاقت عنه ، فأنحسر بين جانبيها وحجب عنه النور ، وزايلته الدهشة وحل محلها الرعب ، ولكن الفتى جعل يضحك منه كالساخر بصوت مزعج أثار أعصابه ، فتولاه الغضب ، وظن الشاب يسخر منه بخدعة فنهزه ، ولكنه لم يعبأ به واستمر فى ضحكه الساخر ، ففزع أحمد إلى مكتبه وأتى بريشته وغرسها فى بطنه فانقصت فيها ، واندفع من البطن بخار ملأ الحجرة بالغبار...^(١) ولكن الحلم يتصل بالحقيقة المحزنة ، فأحمد يتنبه على أنين أخيه ، ويعرف أن الكارثة أوشكت قريبة الوقوع .

وكما يستعمل الحلم ، فإنه يلجأ أيضاً إلى حلم اليقظة ، فتشير الأمنية العابرة إلى ماتعانيه النفس من قهر وألم ، وماتنطوى عليه من آمال معذبة لا تجد لها متنفساً فى دنيا الواقع . وفى نجوة من الوعي تعاد صياغة الحياة على النحو الذى يزول به العذاب ويتحقق الأمل ، كذلك الموقف الذى تمناه كامل رؤبة ، إذ استشعر الهزيمة أمام إصرار أمه على عدم تزويجه ، فرآها بعين الخيال وقد استقرت فى قبرها ، فاضطربت أحوال البيت حتى ألح عليه جده أن يتزوج . وهناك أمنية شقية تكررت هى بعينها عند كامل وعاكف ، فكامل فى يوم تأهبه لخطبة رباب يستشعر العجز عن التعبير ، ويتملكه الحياء دون الإفشاء بمرامه : «ولماضت

(١) الرواية: ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

بالواقع الخفيف روحاً عن نفسى بالأحلام ، فرأيتنى فى جزيرة مهجورة ، وليس بها من حى إلأى وحييتى ، حيث الحب لايسمى الحب خطبة ولا كلاماً ولا اتصالاً بأحد ، وهفت نفسى فى محنتى إلى تلك الجزيرة المهجورة^(١) . أما عاكف فقد طاردته الأوهام بمنافسة متوهمة حول نوال ، ولا قدرة له على الفضال ، « فاستسلم لأمانى شيطانية مرعبة ، تمى فى صمته غارة جنونية تقذف القاهرة بالحرم فتدك مبانيها وتهلك بنيتها ، فلا يبقى منها إلا خرائب وآثار ، وشخصان حيان لاغير ، هو وهى !! هنالك تصفوه بلاخوف ولايأس ولاغير ولا جهد^(٢) » . وقد تمى محبوب شيئاً من ذلك حين أخفق فى إخضاع « تحية » بنت حمد يس بك الأرسنقراطية ، وتركته وحيداً عند سفح الهرم وعادت بسيارتها ، فتمتم ساخراً . « إن أربعين قرناً تنظر إلى مأساى من فوق هذا الهرم . ثم غلبته موجة غضب مفاجئة فاحمر وجهه الشاحب واضطربت أرنبة أنفه ، فود لو يستطيع أن يقذف القاهرة بأحجار الهرم الهائلة^(٣) » . إن « كامل » لاينى غير الحرب ، العزلة ، وكذلك يبتغيها عاكف ، ولكن تأره ليس مع نفسه — مثل كامل — وإنما مع الناس ، مع هؤلاء الأقوياء الذين يأخذون الحياة مأخذاً سهلاً ، فيسومونه — دون أن يدروا — سوء العذاب ، لذلك يستحقون الإبعاد ، وليكن إبعاداً من وحى اللحظة ، فالجرب تظل المدينة بالدمار كل مساء . أما محبوب متأره عند المدينة ، وهو لا يحلم به ولكنه يفكر فيه ، لذا لا يغيب وعيه وإنما يحتمن وجهه وينفعل بشدة ويتمنى لو يستطيع — بإرادته — أن يقبع كل إنسان حجراً .

(١) السراب : ص ١٩٨ .

(٢) خان الخليلى : ص ٩٩ ، ١٠٠ .

(٣) القاهرة الجديدة : ص ٧٨ .

أما « زقاق المدق » — وهي الرواية الثانية التي تعرضت للقاهرة إبان الحرب — فهي على نحو ما يصفها الأب جوميه — حافلة بالشخوص الحية القريبة من النفس ، وتصور الجو العجيب الذي يدور ليلا في ذلك الحى ولا سيما بين المتسولين وأصحاب العاهات وصانع العاهات العجيب « زبطة » وفي هذه الرواية فن سيكولوجى ونظرات ثاقبة حقا وروح فكاهة نابضة بالحياة^(١). ولكن يجب أن نحدد اتجاه هذه الفن السيكولوجى ، فهو ليس الكشف عن الدوافع ، وإنما تحديد ردود الفعل تجاه أزمة العصر بصفة عامة ، وفي هذا تختلف الزقاق عن السراب اختلافا حقيقيا في المنهج ، على الرغم من التقائهما حول تقديم شخصيات تنقسم بالشذوذ ، مثل زبطة والدكتور بوشى ، ولكن شذوذها ليس نتيجة ظروف خاصة بقدر ما هو انعكاس لأوضاع اجتماعية غير عادلة . والسكب الحقيقى الذى تمثله « زقاق المدق » يتمثل فى بنائها العام الذى اندمج فيه الاهتمام بالشخصية ، ليصير — فى موازاة رائعة — اهتماما بالزقاق نفسه .

وانا على الاتجاه التحليلى فيها ملاحظتان ، الأولى : تتصل بهذا الرضا البالغ الذى تعكسه الشخصيات فى مجموعها ، فهي على غير وعى بمأساتها الخاصة ، وقد يكون ذلك متنبولا فى بداية الرواية ، حيث الزقاق مغلق على أهله ساجح فى عزلته ؛ ما يزال يعيش فى البطولات الخيالية التى يلتقى بها شاعر الرابطة ، ولكن الحرب اقتحمت حياته بغير رحمة ، فرحل عنه حسين كرشه يطلب الثراء والمتعة فى معسكرات الإنجليز ، وتبعه عباس الحلو ، وكان اختفاء حميدة خاتمة المطاف . وقد أُلجأت ظروف غير إنسانية قوما إلى المتاجرة بعاهاتهم أو اصطناع هذه العاهات لإثارة الخوف فى قلوب الناس وإبتراز قروشهم ، وانتهى آخرون تحت وطأة المنفى الاجتماعى

(١) ثلاثية نجيب محفوظ ص ١٠ .

والتسوية إلى سرقة الموتى أو العتة أو الانحلال الخلقى، ولكنهم — فيما عدا حسين كرشه — غير قادرين على التعبير عن مأساتهم، لا يكاد ينتابهم القلق، ولا يمتد إدراكهم إلى أبعد من مدخل الزقاق. عم كامل وسنيه عفيفي وكرشه وبوشى والشيخ درويش، شخصيات حية حقاً، يجد نظائرهما عند جوركى، ولكنها متفوقة ومنظوية، وتلك طبيعتها المستمرة، لكنها فى رواية اجتماعية وفى فترة الحرب، وكعلامة على طريق التطور الاجتماعى. كان من الأوفق أن يتسرب إليها قلق الفترة وصخبها ولا معقوليتها، وهو ما انفردت به حميدة للتعبير عنه. وإذا كان عباس الحلو يقاسمها المصير وتأكيد الإحساس بمأساة الحرب وشناعتها، فإنه ظل فى حالة «الرضا التام» أر الخمول، حتى أبقظه الحب، فكانت — كدورة اللولب — حركة النهاية.

وقد حظيت «حميدة» — وهذه ملاحظتنا الثانية — بأكبر قدر من اهتمام الكاتب، بها تبدأ الرواية وتنتهى، هى قمة مأساة الزقاق المغلق حين انفتح على الدنيا العريضة وحاول أن ينال من «نعيمها» ويشارك فى «مغانم» الحرب. وحميدة جميلة جمالا وحشياً، وهى تستمد حداثتها من إحساسها بجمالها، ومن احتمائها بأمرها السايطة اللسان، ومن يتمها، نيتيم الأحياء الشعبية كثيراً ما يكون عدوانياً، وقد عرف أنها تكره الأطفال، ولا تتورع عن المجاهرة بأى شئ، شديدة الادعاء، جموح الخيال — والمجتمع الذى قابلت الحرب قيمه ومواضعاته يعينها على ذلك — فمن حقها أن تجزع حين ترى ألا مفر من الزواج بالخلو، فصيدها إلى غرفة رطبة، تعمل فى الطبخ والفصل والسكنس وليس من المستبعد أن ترى فى الطريق حافية أو الفارقة تأتى من أن هذه الأماني العذاب تنطلق من فتاة ضائعة، خرج من رأسها حالا عشرون قلة!! وأغلب الظن أن الكاتب قد فرض على حميدة أمنيتها الخبيثة أن

تكون بنت باشا ولو في الحرام (ص ٤٥) كما أسرف في إظهار حبها للمال وتطلعها إلى الثياب والمعروضات الغالية «ولذلك تركزت عبادتها للقوة في حب المال على اعتبار أنه المفتاح السحري للدنيا»^(١)؟ وهذا الإسراف يجعلنا لانأسى لنهايتها، فهي عاهر بالفطرة - كما عبر فرج إبراهيم - ومصيرها ليس مرتبطاً بالحرب أو أوضاع المجتمع بقدر ما هو مرتبط بينائها النفسي الذي تناقض فيه الظاهر - أو الظروف الخارجية - مع الباطن، فكان مصرعها نتيجة هذا التناقض الحاد. إنها تختلف عن الحلو الذي استدرج إل نهايته بغير عطف على أحلامه المسائنة، أما حميدة فمبها في تسكوينها - كبطل المأساة الكلاسيكية، ولكنها تعاكس من حيث لا تهم بالخطيئة بل لا تراها خطيئة على الإطلاق، وقد أفسد هذا التصور مغزى الرواية. إن حميدة - بعكس ما كتب عنها ومجدت الرواية من أجله - ليست ضحية حرب وليست رمزاً لمصر إبانها.

وفي «بداية ونهاية» اختزل الزقاق إلى (شقة) متواضعة في حارة، تسكنها أسرة معدمة تخل عنها كافلها. وفي هذه الرواية تتحقق التوازن بين العنصرين: الشخصى والاجتماعي، في تشكيل الشخصيات، فعلى الرغم من أن الأخوة الأربعة أشقاء فإن كلا منهم كان عالماً منفصلاً بذاته، وإن تجمعوا حول رغبة واحدة هي الحفاظ على كيان الأسرة، وقد حرص الكاتب على الموازنة بين ما هو من صنع الوراثة وما هو من تأثير البيئة، فحسن صرورة من أبيه في ميله إلى الطرب، ولكن بناؤه الجسدى وتدليله دفعا به إلى الفشل في المدرسة، فكان ذلك سبيله إلى حياة (الباطجة) التي انتهت اليها، أما حسين فحمل صورة أمه النفسية في حزمها وثباتها للشدائد وقبولها قلب الزمان بغير سخط مدمر، وحملت نفيسة

(١) زقاق المدق: ص ٤٤.

وجه أمها ، فى ظروف اجتماعية مختلفة ، فاختلف المصير . أما حسنين — المتمرد الأكبر — فقد ظهر منذ البداية عظيم الادعاء ، شديد البرم بالتضحية ، مع قبولها من الآخرين بالصمت عنها . وإذا كان نجيب محفوظ قد جعل من هذه الأسرة نموذجاً لطبقته وما تعاني من ظروف شديدة — وقد قال حسين ذلك صراحة اذ يتأمل الطريق فى منطلقه إلى طنطا «لست فرداً ولكنى أمة مظلومة»^(١) فإن حسنين حمل عبء التعبير عن معاييب الطبقة ، على حين ذهب حسين إلى التعبير عن إطار أكثر شمولاً ، هو (الأمة) كما عبر فى تأمله . وقد حاول بعض الدارسين أن يربط بين «إحسان تركى» و«نفيسة» إذ انتهتا إلى صورة واحدة ، مع أن الأولى أمها من (عوالم) شارع محمد على والثانية سيدة فاضلة . ويستنتج من ذلك أن نجيب محفوظ لا ينظر إلى البيئة على أنها وعاء يشكل ما بداخله تشكلاً حاسماً جامداً^(٢) . وهذا صحيح إذا نظرنا إلى البيئة بالمعنى الضيق ، أى فى حدود الأسرة ، ولكن استعداد البيئة العامة وأوضاعها واحدة ، وربما كان الاستنتاج الأكثر جدوى أن يقال إن الكاتب لا يجعل الوراثة تتحكم بقانونها الصارم ، وتشاركها التأثير دوافع عديدة داخلية وبيئية ، وقد انطوت كلتا المرأتين على ميل دفين إلى المتعة ، إحداهما بدوافع الوراثة ، والأخرى نتيجة إحساس حاد بالحرمان واليأس من السعادة ، ولكنهما كانتا تستعذبان الإحساس بالاستشهاد والتضحية ، وتعاولان إقناع ذاتيهما بأنهما اندفعتا من أجل الآخرين من الأخوة فحسب .

وفى « الثلاثية » تصنع الوراثة تأثيرها الضخم الذى يكتسح تأثير البيئة ،

(١) بداية ونهاية ص ١٩٩

(٢) غالى شكرى : أزمة الجنس فى القصة العربية ص ٩٦ ، ١٠٠ .

فالسيد أحمد عبد الجواد ، برغم جبروته وصرامته في معاملة أسرته ، قد أنجب أبناء على شاكلته تماماً ، وبخاصة ياسين الذى اجتمع عليه وراثته الأب والأم معاً . هو عضواً كأبيه ، وفيه ازدواجيته . وإذا كانت ازدواجية « السيد » مقسمة بين حياته الجادة في البيت والمقاسحة جداً مع نفسه ، فازدواجية ياسين كانت بين حرصه على مظهره وأناقته ، مع إهماله لثيابه الداخليه إهمالاً شنيعاً^(١) ، فكلا الرجلين له ظاهر وباطن ، وتلح على ياسين بقسوة علاقة أمه بالقاهلى ، منذ رآها أول مرة وإلى أن جعلت من الطفل رسولا إليه : « ثم بلغ به الحال أنه كان إذا اشتاق إلى لذىذ الفاكهة استأذن أمه في أن يذهب إلى الرجل ليدعوه « الليلة » . ذكر هذا وجبينه يندى خزيًا ، ثم نفخ في قهر ، ثم صب وجرع^(٢) . وهو إذ يحتسى بامرأة أبيه الطيبة متعلقاً بآخر أمل في حسن الظن بالمرأة ، يكتسحها فيما يكتسح حين يشتد به القهر : « كل امرأة قدرة ، لا تدرى امرأة ما العفة إلا حين تنفى أسباب الزنا ، حتى امرأة أبى الطيبة ، الله وحده يعلم ماذا كان يمكن أن تكون لولا أبى^(٣) » وقد كان رضوان بن ياسين وارث عبادة اللذة الحسية عن أبيه ، وعانى من تمزق الأواصر الأسرية مثله ، فأكتسب انحرافه ، ولكن بشرته الوردية التى ورثها عن جده التركى محمد عفت ، ثم انعدام الرقابة المنزلية من أب سكير يجرى وراء نزوانه ، وزوج أب ترحب بغيابه عن البيت ، قد دفعا به في طريق معاكسة تماماً في طلبها للمتعة ، لم يخفف من غلوائه حماسه الوطنى وانضمامه إلى شباب الوفد ، بل مزج بين اتجاهه السيامى ومنحاه السلوكى ، ففاز بالوظيفة المرموقة والسلطة الواسعة ، وسجل بذلك أن الفساد

(١) بين القصرين: ص ٤٠ .

(٢) بين القصرين: ص ٩٠ .

(٣) الرواية: ص ٩٢ .

السياسى والانحلال الخلقى رفيقا طريق ، وأنهما معاً علامة على الأربعينيات التى شهدت قاع الهاوية على كافة مستويات الحياة المصرية .

وتمثل خديجة صورة أخرى من حدة أليها وازدواجيته السلوكية ، فضلا عن أنها تحمل أنفه ، وقدرته على السخرية اللاذعة ، وهى إذ تقر بجلال أليها وحقه فى السيطرة على بيته ، لا تقر لزوجها هى بأية موهبة ، وتقوده بعنف لاهوادة فيه .

أما « كمال » الذى نشاهده فى « بين القصرين » صبيا يبذل محاولات مستميتة

لإثبات وجوده ، فهو الشخصية الأولى فى « قصر الشوق » وهو بامتداده بين الأجزاء الثلاثة قد توافر له قدر كبير من العناية بتصوير عالمه الداخلى فى جوانبه العاطفية والفكرية ، بما لم يتح مثله لشخص آخر ، مما حمل بعض النقاد على الظن بأنه هو نجيب محفوظ . وقد اعترف الكاتب بأنه وضع الكثير من نفسه فى « كمال » . وكمال فى « الثلاثية » يقوم بالدور الذى مثله حسنين فى « بداية ونهاية » ، لا تقتصر قيمته كأحد أضلاع البناء ، وإنما ينطوى فى باطنه على أخص ما يتميز به هذا البناء . فكمال قد جمع رومانسية فهمى ونزوعه الوطنى مع حسية ياسين وعقم عائشة فلم يتزوج ، وخصوبة خديجة ، فولد فكريا أحمد شوكت ، فتمثلت فيه صورة العصر فى خصائصها العامة ، وإن ظل غالبا فى حدود انتمائه الطبقي ، لكن حبه الرومانسى لعابدة شداد ، وسلكه الدؤوب فى كل ما يعرض له ، مع إيمانه بالحب ، يمثل تناقضا إنسانيا لا طبقيًا . وكذلك الأمر فى عشقه للفكر ثم وقوفه عند مجرد العرض التاريخي ، يمثل فيه أزمة مرحلته التى يمكن أن توضع فى إطار « البحث عن عقيدة » إذ أفلست ثورة ١٩١٩ ، وانتكست لخلوها من المضمون الاجتماعى . ثم انتهت إلى أزمات سياسية مستمرة ضاعت فيها معالم الصواب والخطأ ، وقد انتهت مرحلة البحث عن عقيدة فى « السكرية »

فتخلى كمال تلقائيا عن مساقط الضوء ليخلفه العقائديان : عبد المنعم وأحمد شوكت ، ثم رضوان في وفديته التقليدية .

وقد أعان الامتداد الزمنى فى الثلاثية — الذى لم يتوافر لرواية سابقة — على منح الشخصيات القدرة على إغناء التحليل الاجتماعى فى قطاعه الزمانى الطولى ، متجاوزاً الصورة المألوفة فى تحصيله الاجتماعى الذى يقتطع شريحة اجتماعية ويمزجها ، ويعيدها إلى عناصرها الأولى . ولكنه فى « الثلاثية » يخضع شخصياته لمنطق التطور الصارم ، ويمزجه بذلكاء مع خصائص الشخصيات . فى البداية لا نجد على مسرح الحوادث غير السيد عبد الجواد وحياته الخفية عن أسرته ، على حين يحتل عالم الأسرة درجة ثانوية ، ولكن « السيد » ما يلبث أن ينطوى — جزئياً — ونسمع خديجة تنقد زوجها وتعارضه ، وأمينه — الأم — تلتطف من حدة ابنتها ولا تلومها ، وكانت عابدة شداد تقتحم مجلس أصدقاء أخيها ، بل إن محمد عفت رفض عودة ابنته إلى ياسين ، ولم يبال أن يصرح بأنه لا يرضى لابنته حياة مثل حياة أمها !! ورأينا أصدقاء الليل يعكفون على سهرتهم المألوفة فى « عوامة » ، علامة على العزلة وانقراض هذا التقليد ، واستعدادا للانغمار فى التيار العام . بل إن صحوة زنوبة ورفضها أن تصير صورة من خالتها « زبيدة » علامة من علامات التطور الاجتماعى الذى يقف فيه جيل جديد موقف الخالفة والرفض لما قبله جيل سابق ، وقد تمثل هذا فكراً فى تمسك كمال بمدرسة المعلمين ، ولكنه تمثل على نحو أكثر جذرية فى أحمد وعبد المنعم ، اللذين عملا بكل قوتها ، كل فى سبيله ووفق عقيدته ، دون اهتمام بالآخرين .

٢ - على هامش الشكل الفنى

إن معرفتنا بالمناخ الاجتماعى الذى آثرته روايات نجيب محفوظ وبوسائله فى التحليل نضع أيدينا مباشرة على « الأساس » الذى شكل رواياته فى هذه المرحلة الواقعية . وقد اهتمنا بالتحليل وتبعناه فى منحاه النفسى والاجتماعى ، وفى أساليبه المباشرة كما فى السراب ، وأساليبه المضمرة من خلال الحلم أو الحوار أو تعارض المواقف وتضاد طبائع الشخصيات الخ . ونحن إذ ننقل من التحليل إلى البناء العام أو الشكل الفنى نركب تيارين متعارضين ، يمثل أولها الانتقال من الجزء إلى الكل ، ويمثل الآخر انتقالاً من العمود الفقري إلى النواحي والأطراف التى تحفظ للعمل الفنى اتساقه . وقد يبالغ بعض النقاد فينظر إلى الجوانب الجمالية فى الأعمال الفنية — أيا كانت — على أنها الجوهر والحصلة النهائية ، ولكن هذه النظرة المثالية فضلاً عن كونها تنزوى فى ركن محدود من الاهتمام النقدي ، فإن جمالية الشكل لم تكن مما يعنى به الواقعيون أو يمنعونه اهتماماً ، وبذلك تظل كلماتنا الموجزة على هامش الشكل الفنى ، وليست دراسة فى فلسفته أو جماليته .

وقد يحسن أن نبدأ بـ « السراب » تلك التجربة الفريد ذات الشكل المتميز ، إذ ظلت بمنزل عن اتجاهه الاجتماعى ونزعتة التحليلية بوجه عام ، هى أقرب ما تكون إلى تجربة ذهنية من وحي ثقافته كمتخرج فى قسم الفلسفة ، صاحب « فرويد » لبضع سنوات يحكم دراسته ، ولا بد أن يكون عايشه حيناً بحكم اتجاهه الذى تبلور وهو ما يزال طالباً ، ولعل هذه الرواية ألحت عليه قبل أن يكتبها وينشرها ، فزاوها كتجربة فى الشكل والمضمون معاً بعد أن استقرت قدمه على الاتجاه الصحيح عبر أربع روايات لاقت الكثير من رضا النقاد والقراء . وإذا كان كامل رؤية يحمل جرائم « أدبيب » أو « أوريست » أو كليهما ،

أو هو شيء مختلف تمامًا ، فإن موقف الروائي سيختلف عن موقف الطبيب أو المحلل النفسي تجاه « حالته » ؛ إن الطبيب يوجه كل اهتمامه إلى المرض، ومن ثم يحاول كشف الأسباب للرابطة بين السبب والعلاج ، ولكن الروائي ليس معالجا ، ومن ثم لا تعنيه الأسباب كل هذا العناء . إن لديه أسبابه الخاصة التي تجعله « يتجاهل » بعض الأسباب أو الدوافع . مهما حاول القصص أن يجمع كل خيوط التجربة وتفصيلاتها ، ومهما حاول الربط بين الجزئيات كما يجعل من القصة في مجملها واقعة نفسية من طراز بذاته ، تبقى هناك جوانب في عمله القصصي مرجعها إلى قدرته التعبيرية أي قدرته الفنية، ولا تقوم فيها المعرفة الموضوعية التحصيلية بأي دور أو على الأقل بدور خطير ، فكثير من التجارب وكثير من الذكريات وكثير من العواطف ويحتمل أن يكون معظمها ، ليست لفظية ، ومن ثم يتعتمد على الكاتب، وليس بين يديه سوى الألفاظ، أن يخلق عن طريق اختياره وتجميعه للتفاصيل الصورة الموهمة بمجموع الشعور ، أي الصورة الموهمة بأنه لم يحدث أي اختيار أو تجميع . (١)

وقيام الرواية على شخصية « كامل » في الأساس أدى — عند بعض الدارسين — إلى الإسراف في إحكام الشبكة فتحوّلت إلى عمل آلي يشعر فيه القارئ بأثر الصنعة ، إذ تحكم النموذج النفسي الذي بنى على عقدة أوديب في أحداث القصة وشخصياتها، مما جعل الكاتب يسخر كل موارده لخدمة الشخصية وبنائها (٢). وقد يكون الأكثر إنصافا إبعاد شبهة الآلية في الصنعة وإن كان من

(١) الدكتور عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب : ص ٢٥١ والمراجع المثبتة بها .

(٢) الدكتور محمد يوسف نجم : فن القصة ص ٧٥ .

الحق أن الكاتب كشف عن اتجاه مجرى الحوادث منذ الفصول الأولى ، وبهذا تطورت الرواية في حدود المنطق المسلم البعيد عن المفاجأة والإثارة ، وتحول التركيز على التحليل النفسى فى رصد الحركة وما يحدث من ردودأفعال فى نفس كامل ، « ولا يحس القارىء بملل لأنه يكتشف فى كل صفحة أغواراً جديدة داخل الشخصية ، ومن هنا كان الاستمتاع باكتشاف المجهول الغامض من جوانبها الذى حل محل عامل الإثارة التقليدى فى الرواية ، فلم يشتمل الشكل العام على مفاجآت قوية إلا فى النهاية ، ولذلك كان الشكل هندسياً متناسقاً تأتى فيه النتائج كحلقات طبيعية للأسباب التى سبقتها^(١) » .

على أن هذا اللماسك والتلاحم بين المواقف والشخصية الذى نظر إليه على أنه إسراف فى الحكمة أو تناسق فى هندسة الشكل يأتى من كون الرواية تعتبر رواية شخصية، وهى إلى ذلك مروية بلسان بطلها ، ومن الطبيعى أن يكون هو نفسه محور ما يروى ، وأن يكون موجوداً فى كل مواقف الرواية عارفاً بأسرار ما يرد على لسانه .. وهذه الرواية هى الوحيدة للكاتب التى يرويها بطلها، ولعله قدر ما ستعرض له من رتابة وسردية تقريرية فحاول خلق نوع من الحيوية بابتداء الحوادث من نهايتها ، وهذا الأمر قد لجأ إليه فى هذه الرواية وحدها ، وحين رأى الكاتب أن التجربة النفسية يناسبها أن تنقل بطريق البوح والاعتراف من صاحبها نفسه فإنه بموت الزوجة والأم قد تم له الشفاء ، ولا شك أن هذا الاستواء الذى نظر به كامل إلى حوادث لم تكن سوية هو السبب فى تلك الآلية ، أو الهندسة المبالغية ، وفضلا عن ذلك فإن الحوادث — وهى تروى بتعقل وبقظة ذهنية واضحة — قد فقدت غضايرها وحيويتها ، وهذا ما جعلنا نعرض على

(١) نبيل رابع : قضية الشكل الفنى ص ٣٠٤ .

استعمال ضمير المتكلم في التجارب النفسية ، على عكس ما يرى الكاتب ومن تعرض لهذه الرواية بالنقد . لقد تحولت الرواية في صفحات كثيرة إلى مجرد « حالة مرضية » تعترف أو تروى بعد أن صارت خارج التجربة ، ولو أن « كامل » أو الكاتب قد روى الحوادث إبان حدوثها لرصد الفعل ورد الفعل ، وتمكن من تصوير اللحظة بكل تناقضاتها واحتدامها وغموضها واضطرابها ، ولكان ذلك أكثر صدقا فيما يخص شخصية مريضة . وهذا الأسلوب من شأنه أن يكون أكثر إقناعاً ، لأنه لن يفصل النقطة المريضة عن سائر نشاطات الشخصية وكأنها شريحة اقتطعت ووضعت تحت المجهر معزولة إلا من الأسباب والمسببات ، وبذلك يتحقق « وضع سجل لعالم الأحاسيس بأسره ، ولأسر الأفكار العابرة إذ تزحف عبر العقل ، بل إلى الإمساك بها في لحظة جريانها كما فعل جويس في *«عولس»* ^(١) . وعلى نحو ما يقال : إن التجربة لا تحد إطلاقاً ، كما لا نكتمل إطلاقاً . إنها حساسية عظمى ، إنها كناية عن شبكة عنكبوتية هائلة ضمت خيوطها من أنفاس الخيوط الحريرية المعلقة في حجرة الوعي ، تقتنص في نسيجها كل ذرة يحملها الهواء ^(٢) .



في المرحلة الواقعية عند نجيب محفوظ ، كملح عام ، كان يضع الفرد في إطار من بيئته الخاصة ، ثم يحركه من خلال ظروف خارجة عن إرادته ، هي دائماً من صنع البيئة العامة أو المجتمع الذي يتولى توجيه هذه الظروف وصنعها وفرضها ، ويكون جهد الأفراد هنا مقاومة هذا المصير المفروض ، وفي صراعهم القاسي مع

(١) ليون ايدل : القصة السيكولوجية ص ٢٩ .

(٢) السابق ص ٤٣ .

ظروفهم وحوائل مجتمعهم تأتي الفرصة الطبيعية لإدانة هذا المجتمع بالانهلال والفساد والظلم ، كما يبدان الأفراد أيضاً بالانتهازية الوصولية وبالأنانية والتفاضى عن الوسيلة فى سبيل الغاية . ولكن « توازن » الشكل الفنى احتاج إلى محاولات متكررة ، حتى استقر فى صورته المقبولة من « القاهرة الجديدة » إلى « بداية ونهاية » .

فى « القاهرة الجديدة » يبدأ الفصل الأول بمشهد عن خروج الطلبة من الجامعة فيصف ساحة الجامعة وقد مالت الشمس فوق قبها الهائلة ، و « فى السماء دارت حبيبات حيارى وعلى الأرض انطلقت جماعات الطلبة » ، ثم يبدأ حوار بين بعض الطلبة المبتدئين حول ظهور الفتيات فى الجامعة ، ويرى بعض الدراسين أن مثل هذا الوصف الخلفى لا يخدم البناء العام للرواية ، لعدم وجود صلة قوية بينه وبين ما يليه من أجزاء ، ويقر الدارس بما فى الحوار بين هؤلاء الطلبة من ذكاء ولكنه يقرر أنه فى غير مكانه ، إذ أن الشكل الفنى للرواية لا يستفيد من مثل هذا الحوار ، بل إنه يتحول إلى عبء ، لأنه لم يدر بين شخصيات الرواية ذاتها وإنما بين طلبة مجهولين ، ومن ثم لا يساعد على إلقاء الضوء على الشخصيات نفسها ولأنه لا يساعد على رسم الخلفية الاجتماعية للرواية التى لن تمس موضوع الطالبات والجامعة من قريب أو بعيد^(١) . والذى نراه أن هذا الاستنتاج متعجل يجانبه التوفيق ، وأنه يعتمد على الفصل المصطنع بين الشكل والمضمون ، وإن كان قد أدان المقطع الحوارى بين الطلبة المبتدئين على المستويين ، فهو عبء على الشكل ولا فائدة فيه للمضمون . وقد نبهت عن مرام رمزية فى الوصف

(١) نبيل راغب : قضية الشكل الفنى ص ٦٨ ، ٧٠ .

التقليدى الذى بدأت به الرواية، وقد تكتشف صلة بين الحداثات الحائرة فى السماء والطلبة المنطلقين على الأرض، كما يمكن أن نغتر على مثل تلك الرموز السريعة فى قبة الجامعة المتألهة بقسوتها وعزلتها ومع ذلك تفرز أمثال محبوب عبد الدايم . ولقد كان الحوار الذى دار بين الطلبة المبتدئين على غاية من الأهمية كمدخل يحدد مسار الرواية بعد ذلك، وقد يعد من حسناته أنه لم يجر بين أبطال الرواية، ولم يدر بين شخصيات معروفة بأسمائها، ليس لجرد أنه استدراج لإنطاق أبطالها الأربعة، فتلك مسألة هينة، وإنما لأن الكاتب أراد أن يضع صورة الطالب الجديد فى مقابل الطالب القديم الذى يوشك أن يتخرج . يحلم الأول بالحب ويناقش مسائل مصيرية كبرى على المستوى الإنسانى، فيدلى بأحكام قاطعة — كحماسة الشباب — عن العلاقة بين الجامعة والله والطبيعة، على حين يتضاءل الفريق الآخر بتواضع ويتحدث عن دور المرأة، ويحاول الكاتب أن يطلعننا على «الهويات» النفسية لكل واحد من خلال تعبيره السريع عن رأيه فى المرأة . إذا وضعت هذه الآراء فى مقابل جرأة المبتدئين وضحت أعاد مأساة الشباب المصرى الذى يبدأ محلقة فى السماء، وينتهى إلى البحث عن وظيفة، مثل ما فعل أحمد عاكف بعد ذلك، فقد كان يتنى أن يدخل كلية الحقوق لأنها كلية الوزراء، ولكنه انتهى إلى قبض الريح، وإذا يتمكن «حسنين» من النجاة بنفسه والالتحاق بالمدرسة الحربية، يواجه عبد المنعم شوكت هذا المصير، فيلتمس العون من «رضوان» الذى فتحت له آفته وحزيبته طريق الوظيفة . وعدم ذكر أسماء هؤلاء الفتيان المبتدئين له مغزاه الخاص، فكأنها الآراء الشائعة والمستمرة بالنسبة للجامعة، وفى العبارات المتبادلة قلق واضح تجاه المرأة، والعقيدة، وتطور الحياة الاجتماعية وكأنه إشارة ذكية أخرى إلى المناخ الفكرى العام الذى تتحرك فيه حوادث الرواية فيما بعد .

وفي التعليق على موضوع المحاضرة يستكمل الكاتب في الفصل الثاني ملامح المناخ الفكرى والاجتماعى ، وتبدأ الشخصيات في تقديم نفسها ، ولكنه لا يفتح منها بذلك ، فيأخذ على مدار أربعة فصول في تقديم الأصدقاء الأربعة على التوالى ، عارضا - بطريقة سردية تقريرية - تاريخ كل منهم وظروف أسرته ، وجوانب نفسه ، أى أنه يقدمه كاملا بصورة لاندع مجالا للتعرف على جديد تجاه هذه الشخصيات ، مما يفقد الرواية الكثير من حرارتها وتشويقها ، إذ لا ندمش لشيء ، فنعرفنا القاطع والمحدد على إمكانيات الشخصية يحملنا نتوقع منها ما حدث بالفعل ، ولا نشعر أنها تكشف لنا عن جانب خفى من جوانبها . ثم يبدأ الصعاب الثلاثة في التراجع عن مسرح الأحداث ، ويصطفى محبوب وحده ليكون بطل مأساة القاهرة الجديدة . وقد ظلت الشخصيات ثابتة على صورتها التى رأيناها أول عهدنا بالتعرف عايمها ، مما جعل الشكل الفنى يبدو غاية فى البساطة والسذاجة .

وفي «خان الخليلي» كان الكاتب أكثر تجربة وحذرا ، فلم يعزل نموذج عن الشخصيات التى نما بينها ، بل استفاد من هذه الشخصيات الثانوية فائدة كبرى ، فتدفق الضوء من عدة زوايا مما أعان على تحديد كافة أبعاد الشخصية — بما فيها العمق — فتجلت واضحة ، صداقات أحمد عا كفى التى عرفها فى منزله الجديد تقوم بهذا الدور ، فهو يوضع بين المعلم نونو والخطاط ، وأحمد راشد الحامى . المعلم نونو يمثل الفحولة والإيمان الساذج والمطلق بالحياة ، وأحمد راشد مثل المثقف الاشتراكي الذى يملك وعيا بعصره ومجتمعه ونفسه . وكان أحمد عا كفى محروما من الجانبين معا .

وقد دفعه الكاتب بذكاء إلى حوار مع كلا الرجلين ، فعرف عاكف من أسرار حياتهما ما جعله يقر لنفسه بأن حياته توشك أن تذهب آخر ومضاتها هباء ، ولكن « نوال » تظهر في اليوم التالي في نافذتها فينتشمش الأمل الذابل في نفس الضحية ، لتصحو من جديد وتصبح ضحية مرتين ، لابل إلى النهاية ، فالبؤس في مصر — كما تقول القاهرة الجديدة — وراثته اجتماعية .

الشخصيات الثانوية تقوم بدور هام في « خان الخليلي » لأنها مناقضة لشخصية عاكف ، ومن ثم كان بإمكانها أن تعدد معاله وتكشف نوازعه الخفية التي يثيرها التضاد ويستفزها التعدي ولو بالصمت ، ولكن شخصيات « القاهرة الجديدة » المناقضة اختفت من الصورة لتظهر في الصفحتين الأخيرتين وتناقش أسباب مأساة صديقهم الذي راح ضحية استهائته ، على حين بقيت الشخصيات المائلة من أمثال : سالم الإخشيدى والفتى الثرى صاحب اليخت أحمد عاصم وإحسان تركي نفسها ، ولهذا لم تستطع هذه الشخصيات أن تكشف عن جديد في نفس محبوب ، وظلت تتبادل معه الحوار الذكي دون أن يكون حواراً حياً نابهاً من أعماقها ، قد يكون له مغزاه الاجتماعي ، ولكنه خال من الدلالات النفسية .

وليس التوازن بين عاكف وأضداده هو الأساس الذي يقوم عليه بناء هذه الرواية ، فهناك لون آخر من التضاد المتوازن في « داخل » نفس أحمد عاكف ، فهو في سلوكه الاجتماعي لا يخلو من واقعية ، حريص على علاقاته بالآخرين ، مدبر إلى حد البخل نسبياً ، وفي حياته النفسية واقعي إلى درجة اليأس والمرارة والضراوة والأنانية ، ولكنه في علاقته العاطفية الصامتة بنوال كان رومانسياً حالماً لم يتخط المراهقة بعد ، حتى لقد فكر — وهو في الأربعين —

أن يبعث إليها برسالة سرية يشرح فيها عواطفه . وهناك توازن آخر صنعه تطورات الحرب مع تطورات حياة هذه الأسرة في إبان مرض رشدى بخاصة ، فبدأ مرضه مع ضرب الأحياء القريبة من الأزهر ، ومات في ليلة رهيبة من ليالى الفارات ، كما حدث للسيد أحمد عبد الجواد بعد ذلك ؛ فقد قامت أحداث الثورة ثم الحرب بصنع خط مواز لحياته الأسرية . كانت الثورة الشعبية علامة على ثورة شبابه الذى أوشك على الفروب ، ولكن الحرب عجلت بنهايته ، على أن هذه ليست الصلة الوحيدة بين العمليين ، فجالس « عليات الفائرة » صورة من سهرات أحمد عبد الجواد عند زبيدة « العالمة » بعد ذلك .

وقد استطاع « رشدى » بحيوته وإقباله على الحياة ، وهو نقيض آخر لأخيه ، أن ينتزع بطولة الرواية في نصفها الثانى ، وتراجع أحمد — بعد اليأس من الحب — إلى الصف الثانى ، واستقطبت تطورات قصة الحب والموت جهود المؤلف ، فضاعت اللوحة الاجتماعية ، ولم يعد الإطار يتسع لغير رشدى ونوال ومن يلوذ بهما . كان أحمد من خلال جلسات « قهوة الزهرة » يضع المجتمع والعالم كله بين أيدينا ، ولكن بظهور رشدى (ص ١٠٩) تضائل الإطار وضاعت بؤرة الاهتمام حتى يمكن أن نسمى قصة رشدى ، وقد يستطيع البطل الفرد أن يوحى بمشا كل المجتمع كاملاً أو الإنسانية جمعاء في وجه من أوجهها ، ولكن رشدى لم يكن مؤهلاً لذلك ، لأنه في عبادته للذات لا يستطيع أن يحمل عبء التعبير عن مجتمع كانت مشكلته الأولى : الخبز والحرية . وبعد أكثر من مائة وأربعين صفحة مات رشدى ، وعاد أحمد يلتمس العزاء عند الصحاب ومعه عادت اللوحة إلى الاتساع من جديد ، ولكن الرواية كانت تلهم خيوطها لتقول كلمة الختام . وقد يحمد للكاتب هذه النهاية المتفائلة التى ختم بها روايته القاسية ،

فالأسرة تضيق بالحى الذى فقدت فيه حبيبها رشدى ، وتبحث عن بيت جديد فى أطراف العباسية، وهناك يتخايل لأحمد عاكف بواذر حياة مستقرة ، يحظى فيها بأتنى مناسبة له . ويأبى الكاتب أن يقف عند هذا الحد ، فينعى شخصياته جانباً ، ويخاطب القارىء بلفة تقريرية مباشرة يؤكد فيها مغزى هذا اللقاء فى النهاية ، وهو أن منطق الحياة أقوى من أى منطق آخر ، وأن الأمل جزء من جوهر الإنسان وطبيعته مهما أحاطت به الأرزاء . وقد لجأ إلى التدخل مرة أخرى حين علق على انغمار رشدى فى سهراته الليلية وانزلاقه إلى المقامرة ، فترك الحدث مجداً ، والشخصية معزولة ليزم القمار وبين مضاره ^(١) ، ولكن الرواية — باستثناء هذه الملاحظات العابرة قد حققت على نحو واضح التلاحم بين الشخصية والحدث ، وبين الشخصى والإجتماعى فأحمد عاكف لا يمكن عزله عن الأحداث كما لا يمكن عزلها عنه ، حتى تلك التى ليس له فى صنعها إرادة كالحرب والفارات، ومأساته فى بعض أوجهها سببها هذه الحرب وتلك الفارات .

وفى « زقاق المدق » لا يتف عند الشخص مثل محبوب، ولا عند الأسرة — مثل آل عاكف — ولكنه يقدم شريحة اجتماعية فى موازاة كاملة ، وليتمكن من وضع الشريحة فى أنبوبة الاختبار فإنه لا بد من عزلها ونشيتها فى فترة زمنية معينة . ولكن حرص الكاتب على جعل الزقاق صورة مصفرة من المجتمع الكبير حمله على أن يجمع فيه شخصيات قد لا تجتمع بسهولة ولا تقبل طبائعها هذه العزلة المفروضة ، يقول الكاتب فى تقديم الزقاق: « ومع أن هذا الزقاق يكاد يهيش فى شبه عزلة عما يحرق به من مسارب الدنيا ، إلا أنه على الرغم من ذلك يجمع بحياته الخاصة ، حياة تتصل فى أعماقها بجذور الحياة الشاملة، وتحتفظ

(١) نبيل راغب : قضية الشكل الفنى ص ٩٨، ٩٠

إلى ذلك — بقدر من أمرار العالم المنظور ، ويمضى فيؤكد من خلال تلك المهمات المتصاعدة مع إقبال المساء ما يعج به الزقاق من شخصيات متناقضة ، وإبراز « شخصية » الحرب وتأثيرها . على أن تجميع هذه العبارات (ص ٦) وحشدها دون إسنادها إلى قائل بعينه يكشف عن سمة من سمات الزقاق ، وهو أنه عجينة ذات خصائص تنفرد بها ، ولكنه — برغم ذلك — كل يقبل الانقسام ؛ إذ تعبر كل جملة عن شخصية بعينها من شخصيات الزقاق يمكن أن نعيدها إليها فيما بعد ، إلا أنها في مجموعها تعبر عن أعماق الزقاق وما يعمر هذه الأعماق من إيمان ساذج ، وعناء بالحياة وتمرد يبحث عن السلوى في الخدر والغيوبة . وشخصيات الزقاق تتكامل في تضادها كما تتكامل تهويل الأرايسبك وتوشه التي نشاهدها في قهوة المعلم كرشة ، فيتحقق التوازن على نحو أكثر كمالاً ، لأنه أكثر تنوعاً كما شاهدنا في « خان الخليلي » ؛ فالسيد رضوان الحسيني في عفته وزهده وسخائه وانقطاع عقبه يعادل المعلم كرشة مدمن الأفيون والشذوذ ، ويعادل أيضاً سليم علوان صاحب الوكالة بثرائه وعبادته للعمل واعتزازه بأولاده الذين يحتلون مناصب لا يمكن الغرض منها ، ثم بنهمه الجنسي الذي يستعين عليه بـ « صنية الفريك » اليومية . ويؤكد هذا التعادل بين الرجلين ، القائم على التضاد ما انطوت عليه زوج كل منهما ، فزوج رضوان مناقضة شكلاً وقوة روح (ص ٩٦) وزوج الآخر لم تكن تجاربه في حيويته وإقباله على ملذاته ، وطموح حسين كرشة يعادله نظامن الحلو وقناعته بما حصل . كان حسين عنواناً للتمرد على الزقاق ، هجره مبكراً للعمل في المعسكرات ، واندمج في حياته الجديدة تعينه عليها طبيعته العدوانية وتركيبه الجسماني القوي ، فعرف السكر ، وتغنى متعاليًا بالكلمات الجديدة التي يجهلها أهل الزقاق : اللارج والجنتمان . الخ ، ويرد اسم مصر على لسانه مرتين لا يطيقهما^(١) ، وعلان

بمزيد من الزهو أن الأنبا شى جوليان قال له إنه لا يفترق عن الإنجليز إلا فى اللون^(١)، بل يهذى وهو سكران بأنه يتمنى أن يصير إنجليزياً طامعاً فى المساواة بالإنجليز فى بلادهم، وهذه الأمنية التى تأتى فى غفلة من الوعى تمثل ماتحن إليه أعماقه المتمردة. على حين نجد الحلو على عكس ذلك، لا تفوته صلاة الجمعة فى سيدنا الحسين، وهو هياب لكل جديد، مبغض للأسفار لو ترك وشأنه ما اختار عن المدق سبيلاً، ولكن عواطفه تتجمع حول « حميدة » فتاة الزقاق الطموح، ولا سبيل إلى اعتناقها غير اعتناق قيمها، ومن ثم يجب أن يكون طموحاً، وحين يعاود النظر فى حياة الناس فى الزقاق وما يتقسمهم من حظوظ، ويقدس نفسه إليهم، يشمر بفداحة الظلم، ويكتشف أنه عاش ربع قرن فى الزقاق فما أفاد شيئاً، فبعد الجهد الجهد لا تقبض يده إلا على ثمن « أرغيف »، بينما تسكدس رزم الأموال أمام علوان على كئيب منه، فالزقاق « لا يعدل بين أهله ولا يحجزهم على قدر حبهم له » وحين يعتقد غير فطرته ويقاوم قدره، يختل ميزانه فيلقى مصرعه. وحيث يوجد البله فى « جعدة » يكون « الشيخ درويش » مثلاً فى حدة الأعصاب حتى الجنون، وإذا كان السيد رضوان الحسينى هو الصفحة المكشوفة فى الزقاق فإن « الدكتور بوشى » و« زبيطة » صانع العاهات يمثلان الصفحة الخفية بما يزاو لان من نشاط فى سرقة الموتى لئلا. وتبقى « حميدة » أهم شخصية فى الرواية وإن حاول الكاتب أن يجعل الحلو قسيمها، وهى الزقاق مكثفاً، وهى وجه مقيت لنقائص الحرب، تجمع زهد الحسينى فتهمل نفسها حتى يتكاثر القمل فى رأسها بأساً من حظها، إلى تطلع علوان إلى الثروة، وهو سفيرها إلى العالم خارج الزقاق، فتتطلع إلى الثياب وتمسك بالأموال ولا تستبعد أن يهبط عليها الحظ فتتزوج من مغاول ثرى !! الحرب جعلت كل شيء ممكناً،

وتجمع إلى ذلك شذوذ كرشة في مقمها للأطفاال واستهتار حسين بقم الزقاق فتغادره بغير ندم، وقسوة زبطة. ولكنها لا تنطوى على شيء من رومانسية الحلو في حنينه الدائب لوطنه الصغير وأحلامه في السلام والحياة الوادعة، ومن هنا يكون لقاؤهما وخطبتهما مؤديين إلى نتائج متوقعة. ولكن على الرغم من هذا التنوع الذى يرتفع — فيما يخص بعض الشخصيات — إلى مستوى التناقض الحاد فإن صورة هذه الشخصيات أقل وضوحا من مثيلاتها في «خان الخليلي» على قلة الشخصيات في الخان. وأغلب الظن أن السبب يرجع إلى طبيعة هذه الشخصيات وتوحيدها من خلال الحدث النامي، حقا لقد كانت العلاقة بين أحمد عاكف والمعلم نونو وأحمد راشد كالعلاقة بين الحسيني وعلوان وكرشة... الخ، أى أن الرابطة مكانية أكثر منها أى شيء آخر، ومع ذلك نجد قوة الدمج على أشدها في «خان الخليلي» ولكنها في الزقاق فاترة. ونحسب أن ذلك يرجع لسببين، أولهما: أن شخصيات الزقاق يمثل كل منها عالما قائما بذاته وإن تلاقى وتبادلت الحديث. مشكلة كرشة مع الغلمان وزبطة مع الشحاذين والموتى، وحسين مع الإنجليز، وحيدة مع عالم ما وراء الزقاق، وما يمثله هذا العالم من بريق أخاذ، والسيد علوان مع الجنس. ولهذا تتوالى فصول الرواية، يتولى كل فصل عرض «قطعة» من حياة شخصية أو أكثر، ومع ذلك لا نشعر بضرورة وضع هذا الفصل في مكانه من السابق واللاحق. وقد برئت شخصيات الخان من ذلك، وتجمعهم عند «عليات» وراءه وحدة المزاج، وتلاقيهم على المقهى وراءه وحدة الشعور، وتقاربهم الاجتماعي دفع بعنصر الصراع إلى التراجع ليحل محله التحليل النفسى والاجتماعى. وثانيهما: أن الخان تجمعت حول شخصية أحمد عاكف، والشخصيات المناقضة وضمت لذاتها وخدمته

أيضا ، ولأن عاكف هو محور الاهتمام في الواقع فقد كانت هذه الشخصيات تعايشه في حياته الداخلية ، كان بعد أن يعود إلى بيته « يراجع » لقاء وحديثه ومشاعره تجلها ، ومن ثم نشعر بقوة الدمج التي افتقدناها في الزقاق ، لأن شخصياته — فيما عدا الحلو — مسطحة بغير عمق ، قدمت كاملة من أول الأمر ، وتركت لتكرر أقوالها وأفعالها على مدار الرواية دون جديد . لم يفلت من هذا المصير غير حميدة والحلو قطبي الرواية ، فيمكن اعتبارهما من الشخصيات النامية أو المكورة — على حد تعبير فورستر — إذ لا تسفران عن نفسيهما دفعة واحدة ، ولا يمكن إجمال شخصية أحدهما في عبارة مركزة ^(١) ، كما أننا نعيش معهما في عالمهما الداخلي ، ويختلف المصير عن البداية بدوافع واضحة . وقد نستطيع أن نخمن نهاية حميدة من تمردها وتناقض ظاهرها مع باطنها ، أو قوة روحها مع ضعف مركزها ، ولكننا لا نستطيع أن نتوقع مصرع الحلو قبل أن يحدث ، فشخصيته الهادئة المسالمة التي عرفناها في البداية لا تناسب هذا التمرر والتهيج الذي عايناه في النهاية ، وهو في هذا الجانب يختلف اختلافا جذريا مع محبوب عبد الدايم ومع أحمد عاكف ، فمحبوب منذ الصفحات الأولى يعبر عن لا أخلاقيته ولا يخفي استهتاره وعدوانيته ، وأحمد عاكف — في التقرير الذي قدمه الكاتب عنه — ضاع بين عبء الأسرة وفطرته الخجول وتكوينه العضوي اللافت في غير ارتياح ، وكلاهما انتهى كما بدأ وكان متوقعا أن ينتهي ، ولكن الحلو بمصرعه كشف عن قوى مذخورة ، هي قوى الزقاق وقوى مصر ، لا يتردد أمام الاستشهاد في سبيل ما يظنه ثارا أو شرفا . فمن الحق ما يقال من أن « محفوظ » في هذه الرواية قد راقب الجو الشعبي من الخارج ، ولم يعيش هذه

التجربة الإنسانية كواحد من شخصياته الأصيلة ، يتحرك من خلال حركتهم العامة ، ويشارك كأحدهم في مشكلاتهم ، ويعانى التجربة الذاتية في أعماقها ، بل كان بمثابة المراقب والمسجل أكثر من أى شىء آخر. وإدارة الحوار بالعامية يلتقى مسئولية فنية لا قبل له بتحملها بحكم موقفه ، فكل تعبير عامى فى الأحياء الشعبية الأصيلة له وقعه وحساسيته ودلالته فى اللجوء إلى اللغة الفصحى لتغطية موقفه (١) .

وفى « بداية ونهاية » ضاقت الشريحة وصارت فى حدود أسرة بعينها وبين أربعة جدران، ولكنها جمعت خلاصات البنية الاجتماعية العامة، وهم فى تشعبهم النفسى يلتقون جميعا على معنى تقديس الأسرة والرغبة فى إنهاضها من عثرتها، ولكن السبل تختلف حول هذه الغاية ، ومن اختلاف السبل تكتسب الرواية حيويتها وأهم مصدر من مصادر التشويق فيها .

ويضيف نجيب محفوظ إلى تكنيكة التقليدى فى رواياته السابقة عنصرين على جانب كبير من الأهمية ، فلأول مرة - فى مرحلته الواقعية - يلتقى أبطاله بأنظارتهم خارج أنفسهم ويناجون الطبيعة ، أو يتخذون منها موقفاً ، أو يخلمون عليها رؤاهم الخاصة . ومناجاة الطبيعة اختفت عند الكاتب منذ « كفاح طيبة » ؛ أى أنها ارتبطت عنده بالرومانسية ولم تظهر بعد ذلك إلا فى « قصر الشوق » مرتبطة بقصة حب « كمال » لعائدة شداد حليلة الأرستقراطية ، فعلى اليأس يأتى الاستغراق المتصوف فى حبها حتى رآها فى كل مظاهر الكون ، وخلع حبه الأثيرى على كافة ماديات الحياة . ومعاينة الطبيعة هنا تأتى من صفاء نفس حسين وقدرته على الامتداد فى الآخرين ، فعندما اتخذ طريقه إلى « طنطا » ركب القطار ولأول مرة خلا بنفسه ، فراح بعيد تقويم أسرته وما مضى من كفاحها « وأرسل بصره من النافذة قاراً من أفكاره ،

(١) فى الثقافة المصرية من ١٧٢ ، ١٧٣ .

فرأى الحقول تترامى حتى الأفق ، والخضرة يانعة فاضرة بهيجة ، تميل رؤوسها مع الهواء في موجات متصلة ٠٠٠ ثم مد بصره كرة أخرى إلى الأرض المنبسطة الصامتة الصابرة الخيرة ، فذكر دون وعى أمه ، كم هذه الأرض الخضراء صبراً وجوداً والدهر يحرقها بسنانه ، لم يعد بوسعها أن تقوم بزيارة محترمة لأنها لا تجد الثياب اللائقة ! وتغيبت عيناه فغابت عن ناظره بهجة المنظر ، ودعا الله أن يرزقه حتى يرفه عن أمه المتصبرة وأسرت المتجلدة ، يا للعجب !! إن مصر تاكل بنيتها بالارحمة . ومع هذا يقال عنا إننا شعب راض . هذا لعمرى منتهى البؤس . أجل غاية البؤس أن تكون بائساً وراضياً . هو الموت نفسه . لولا الفقر لوصلت تعاليمى ، هل فى ذلك من شك ؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة فى بلدنا هذا وراثية . لست حاقداً ولكنى حزين . حزين على نفسى وعلى الملايين . لست فرداً ، ولكنى أمة مظلومة ^(١) . والأسف على ابتسار تعاليمه شاركة فيه عاكف وأسنده إلى الفقر أيضاً ، والحديث عن وراثية الأقدار فى مصر تحدث به محبوب وعاكف من قبله . ولكن « حسين » هنا يختلف برداعته وإيمانه الموروث عن أمه ، فليس فيه تدميرية محبوب ولا نقمة عاكف ، ولذلك هو حزين وليس بحاقد ، وحزنه الهادى جملة أكثر قدرة على الامتداد فى الآخرين ، ومن ثم اكتشف وحدة مصير الفقراء ، وأحس بقيمة الانتماء الواضح أو ما يسميه روح المقاومة ، ولذلك سيكون هو الوحيد الذى يقرأ كتاباً فى هذه الرواية ، ويحدثنا عنه ، وسيكون هذا الكتاب عن الاشتراكية ^(٢) .

ويستعمل الكاتب الطبيعة كإطار للمشهد فيزيده إقناعاً وكأنما يرسمه

(١) بداية ونهاية : ص ١٩٨ ، ١٩٩ .

(٢) الرواية : ص ٣٠٢ .

مرتين: بالطبيعة ثم بالأشخاص والكلمات ، مثل ذلك الموقف الذى كانت بهية تأبى فيه أن تجاوب حسنين فى مطارده لها ، وهى تنطوى على حبله لامتلاك البوح به ، وهو مستفز بصمتها^(١) .

ولسكن الطبيعة تقوم بدور أكثر خصوبة فى تصوير الشعور حيث تعجز الكلمات عن التعبير ، حين تصير نابعة من النفس لامنعكسة عليها ، وكان ذلك حظ « نفيسة » لحظة سقوطها لأول مرة ، إذ ألح فتاها على حرمانها « فعاودها الذهول والتخدير والرغبة والخوف ، وامتزج فى صدرها القلق واللذة واليأس ، ثم اشتدت الظلمة ، ظلمة عميقة غريبة ، كأنما تنشر أجنحتها على فضاء لانهائى ، فلا مكان ولا زمان »^(٢) . وإحساس نفيسة بالظلمة - فوق أنه حسيا نابع من انطفاء النور - نابع من نفسها ، ولذا يفقدها الإحساس بالزمان والمكان ، فإنه يخاف للأوصاف المألوفة التى تساق عادة فى مثل هذه المواقف ، وهو أكثر قوة وإيحاء ودخولا فى أسلوب التعبير الفنى من إلقاء كلب ميت تحت نافذة عاكف تطارده راثمته يومين عقب وفاة رشدى ، فإذا ما أطل ورأى الجثثة المنتفخة أجهش بالبكاء ، فهو استعمال ساذج فضلا عن أنه فاقع .

أما العنصر الآخر الذى أضافته هذه الرواية فهو استعمال تيار الوعى وإن كان فى حدود ضيقة جداً ، ولسكن الاستعمال كان موقفاً إلى حد كبير ، لحسين يقف أمام أخيه الأكبر يطالب عونه فلا يجد عنده غير أساور صاحبه يختلسها من أجله ، ويتردد حسين الطيب ؛ فالسرقة واضحة عارية ، ولكن ما العمل ؟ الحاجة لا ترحم » أساور امرأة !! وأى امرأة !! محال . شئ لا يصدق .

(١) الرواية : ص ١٥٢

(٢) الرواية : ص ١٠٤ ، ١٠٥

التأمل عن بعد للرواية في امتدادها يمكن اكتشاف البطل : « إن بطل الرواية هو المجتمع المصري في السنوات ما بين قبيل الحرب العالمية الأولى ومنتصف الحرب العالمية الثانية ، وإن الحادثة الرئيسية في هذه الرواية هي سير الزمن ، وتأثير هذا السير على أجيال عدة من المصريين عاشت بين هذين المعلمين الكبيرين من معالم التاريخ الحديث ، وإن الفصة التي تكمن وراء الرواية هي قصة أسرة السيد أحمد عبد الجواد ، وما يحدث لها ولأصهارها وتابعيها وأصدقائها في هذه الحقبة من التاريخ^(١) ». والرواية على ذلك ليست تسجيلا تاريخيا وإنما هي صورة فنية أو تسجيلا فنياً ، ذلك لأنها لا تتقف عند حدود السرد أو التقرير ، وإنما تتجاوزها إلى التأمل والتحليل والانفعال ، وتتخذ مما يجري موقفاً^(٢) ، وهذا هو ما يميز الرواية عن التاريخ ويفرق بين الروائي والمؤرخ ؛ فالمؤرخ لا يرتبط بموضوعه ارتباطاً وثيقاً على الرغم من اهتمامه به ، ولكن ليس هذا هو جماع الأمر ، فالمؤرخ يسجل والروائي يخلق وبشكل ، وهو مع اهتمامه بالشكل العام يكون على معرفة أوثق بشخصياته من المؤرخ ، ولذلك يتمكن من عرض حياتهم الداخلية والخارجية دون المؤرخ ، مما يترتب عليه أن الشخصيات الروائية تكون عادة أكثر تحديداً من الشخصيات التاريخية^(٣) .

ولا شك أن بعض ما يعانيه الشكل الفني في الثلاثية ، وأتاح لمثل هذه التهمة أن توجه إليها محاولة إخراجها من إطار الرواية ، يرجع إلى انفصال أضعف التلاحم بين الحياة الخاصة لأسرة عبد الجواد والحياة الممتدة في الخارج بأوجهها

(١) الدكتور علي الراعي : دراسات في الرواية المصرية ص ٢٤٩ .

(٢) السابق نفسه .

Aspects of the Novel, p. 54, 55.

(٣)

المختلفة ، والوجه السياسى فى مقدمتها ، إذ كان النشاط السياسى وأزمات الحرية والدستور والحزبية من أهم ما يميز تلك المرحلة . انتهى الجزء الأول بانقضاء رمزى من الإنجليز على مكاسب ثورة ١٩ ، وانتهى الجزء الثانى ب وفاة سعد زغلول ، وانتهى الجزء الأخير بإلقاء القبض على عبد المنعم وأحمد شوكت ، أو الإخوانى والشيوعى ، على حين كان الوفدى — رضوان — فى تيه من انقسامات حزبه وإحساسه بوصمة آفته . وقد أسهمت أسرة عبد الجواد فى ثورة ١٩ سلبا وإيجابا ، وقدمت شهيدا ، فكان هذا أقوى التحام تم بين الخاص والعام ، ولكن الحياة السياسية والنمو الاجتماعى بعامة يظل معزولا عن حياة هذه الأسرة فى الجزء الثانى — قصر الشوق — وتبدو مناقشات الشباب الجديد فى حديقة آل شداد حول الأحزاب والحدوبى الذى ذهب والملك الذى يتلاعب بالدستور بمشابهة حوار جدلى لا ينبع من بناء الشخصية ولا يؤثر فى أوضاعها ولا بوجه مستقبلها ، وحين عاد هذا التلاحم فى الجزء الأخير فإنه اتسم بكثير من المبالغة ، وأخذ طابعا تقريريا فيما يخص عبد المنعم بالذات ، أما حيال أحمد فإنه تفادى ذلك بهذه اللقاءات بينه وبين الأستاذ عدلى كريم ثم سوسن حماد ، ولكن هذه اللقاءات كانت تكشف عن موقف أحمد الحالى دون أن تطلعننا على نقطة هامة لإقناعنا ، هى: كيف تحول وريث الأرستقراطية التركية والبرجوازية المصرية إلى الاشتراكية؟ أما الرواية فعنى بالتطور العام فى جوانبه المختلفة فإننا نرى أن إطلاعنا على هذا الجانب أمر مهم ، وبخاصة أنه نعجل التحول بأحمد إلى الاشتراكية ، ولكننا لم نره وهو يدركها وفوجئنا به وقد اعتنقها .

وإذا نظر فريق وحاول إخراج الثلاثية من حقل الرواية ، فإن بعض الدارسين يتطرق على الجانب الآخر فينظر إليها على أنها عمل كبير ينتمى إلى

المدرسة النفسية ، إذ أنها تعتبر رحلة خلال وجدان الشعب المصرى وفكره متمثلة فى عائلة السيد عبد الجواد ، ولأن الأحداث الخارجية فيها أقل من الذكريات والتأملات والإحساسات المتباينة التى تنتاب الشخصيات ويستدعيها خيالها لارتباطها بمواقف معينة^(١) . ويرتب على ذلك القول بأنها ستكون — فى حدود هذا التفسير — أكثر ارتباطا مع المرحلة التالية لها المشكلة فى : « اللص والكلاب » و « الطريق » و « الشحاذ » و « ثرثرة على النيل » . ولكن فكرة الترابط وتوثيق الصلات لا تلتبس لأدنى ملاسة — على حد التعبير المشهور — وإنما تكشف من خلال التيارات العميقة التى تمثل مركز الثقل أو الإحساس فى فن الكاتب ، والثلاثية نهاية مرحلة وإن أرهصت بالخطوة التالية . على أن هناك رواية « أولاد حارتنا » أسقطها الدارس من حسابه مع أهميتها فى القطع الباتر بين المرحلتين . الثلاثية قمة الفن الواقعى عند نجيب محفوظ ، بل هى مع « بداية ونهاية » تنوج هذا الاتجاه فى أدبنا الروائى على امتداده ، فى الثلاثية كثف إمكانياته وتجاريبه جميعا التى لجأ إليها فى رواياته السابقة وأضاف إليها ، ثم هجر أسلوبها الواقعى الصافى إلى الاهتمام بالفكرة والرمز ، فأكد اعتبار الثلاثية علامة على مرحلة ؛ إذ بدأ فى أعقابها يهتم بالفكرة أكثر من اهتمامه بالشخصية ، وفى « أولاد حارتنا » تنتهى الفكرة إلى سيادة العلم وضرورته كقمة للتطور ، وبهذا يتجاوز مرحلة الشك عند كمال الثلاثية ومرحلة الانتماء الحاد عند عبد المنعم وأحمد شوكت ، لأنه يتجاوز المرحلى إلى المطلق ، والطبقى إلى الإنسانى ، وبذلك يمكن القول بأن الرابطة ، الفكرية بين الثلاثية وما تلاها واهية جدا ، والرابطة التكنيكية أشد ضعفا .

(١) نبيل راغب : قضية الشكل الفنى ص ١٢٥ .

على أننا سنجد نجيب محفوظ نفسه يدلنا على موقفه في تلك المرحلة ومميزات هذا الموقف بعد أن تجاوزه إلى مرحلة بعده ، ولعله يكون أصدق حساً حين يتوافر له البعد الزماني . يقول موضحاً موقفه القديم وطوره الحديث : « حين كنت مشغولاً بالحياة ودلالاتها كان أنسب أسلوب لي هو الأسلوب الواقعي الذي قدمت به أعمالى لسنوات طويلة . كانت التفاصيل سواء في البيئة أو الأشخاص أو الأحداث على قدر كبير من الأهمية ، وهو أسلوب يعكس الحياة في جملتها ، وقد تنبثق منه الأفكار بطريقة غير مباشرة ، أما ، حين بدأت الأفكار والإحساس بها يشغلني ، لم تعد البيئة هنا ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها ، الشخصية صارت أقرب إلى الرمز أو النموذج ، والبيئة لم تعد تعرض بتفاصيلها ، بل صارت أشبه بالديكور الحديث ، والأحداث يعتمد في اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية^(١) » .

فالفكرة الرئيسية في المرحلة الواقعية قائمة على رعاية التفاصيل ، سواء فيما يخص البيئة أو الأشخاص أو الأحداث ، ولقد وضع في الثلاثية هذا الاتجاه على نحو لم يسبق له نظير في فن الكاتب الروائي ، لم يترك صغيرة أو كبيرة فيما يخص آل عبد الجواد إلا أحصاها ، سواء في ذلك دارها ذات البئر وغرفة الفرن وحديقة السطح ، أو شخصياتها وما ينتابها من مشاعر وحركات نفسية مهما دقت ، لا يتردد في تشريح نفس عبد الجواد الأب حتى يرينا فكره وخياله وهو يدس رأسه في فتحة جلبابه ليرتديه ، واعتباطه الباطن لنزوات أولاده واحتفاظه بنوادهم ليقصها على صحابه في مجلسهم الليلي ، وكذلك رصدت الرواية ، على

(١) مجلة الكاتب ، فبراير ١٩٦٤ ، وانظر أيضاً : يوسف الشاروني : دراسات في الرواية والقصة القصيرة ص ٣٢ .

امتدادها، مثلاً من الحوادث الكبيرة والصغيرة يصل بعضها إلى درجة من الشمولية عظيمة؛ كإعلان الثورة أو عودة المنفيين، ويتضاءل بعض آخر إلى درجة كبيرة كمصرع طفل في الطريق يخلقه كمال في مجلس القهوة ليجذب اهتمام أسرته، وليس الحادث الملق عن مصرع طفل بأقل أهمية في الرواية من موت زعيم؛ فكلها يقوم شاهداً على دقة الحس الروائي عند الكاتب، وقدرته على تجنيد الواقع الممكن للاقناع بالواقع الفكري والاجتماعي الذي تعرضه الرواية.

ستحول حوائل عديدة إذاً دون اعتبار الثلاثية من نتاج المدرسة النفسية، فهذه المدرسة الأخيرة — وإن اعتبرت تطويراً يستند إلى الواقعية — مقطوعة الصلة بالرواية الواقعية كما بدت عند أرنولد بنيت و هـ . ج . ويلز وجون جلسورثي الذين عاصروا قيام الرواية النفسية، بل إن هذا النوع من القصص النفسي ليس قصصاً بالمعنى المفهوم من الكلمة، وليس به حبكة، وفوق هذا فإنه يبدو وكأنه يحول القارئ إلى مؤلف، وذلك لأن على القارئ أن يسلك القصة في نظام، وأن يبقى متفتح الذهن ليجمع المعلومات. ولتوضيح ذلك نقول لو أن بلزاك وصف عشاء ليلة عيد الميلاد في بيت ديدالوس — إحدى شخصيات جيمس جويس — لاهتم اهتماماً بالغاً بوصف أثاث البيت وقائمة الطعام والجالسين على المائدة وصفاً دقيقاً، أما جويس فقد أبدل ذلك بنقل ملاحظات الصبي، وحدة مشاعر الكبار وبهذا نتعرف على ديدالوس، لآعن طريق المظاهر المادية، بل عن طريق نوعيات الأحاسيس والمواطف الحية^(١)

« والثلاثية » على امتدادها الزمني، وتمدد شخصياتها، وكثرة حوادثها لم تصب بشيء من الشئث أو الضيق حتى الاختناق — لأنها عانت بعض الضيق

(١) ليون أيدل : القصة السيكولوجية ص ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ .

في صحبة كمال حين غرق في حبه الرومانسي - وظلت على أى حال متماسكة إلى حد كبير ، فالكاتب يملك حساً روائياً سليماً ، أعانه على تصميم البناء الضخم بذكاء ، ولعله لم يكن على علم وهو يكتب الجزء الأول كيف ومتى سينتهى الجزء الأخير ، ولكن غياب التفاصيل لا يعنى الاستسلام لإيهاءات اللحظة العابرة ، فالتصميم واضح ، وهو على ضخامته غير مشقت ، وعلى الرغم من قيامه على أساس زمنى ، أى أن اطراد الزمن ونموه كان عاملاً حاسماً في مواقف كثيرة - فإن هذا العنصر الزمنى لم يقم بدور الرباط الذى يشد البناء ، ولو أن الكاتب أسلم قيادته له لتفسخ البناء ، واحتاجت الرواية في عرضها إلى الوقوف عند كل فصل بذاته إذ يقوم بدور « الحجر » في بناء مبعثر يمكن أن ينظر إليه من كل اتجاه . وقد لجأ نجيب محفوظ إلى أساليب عديدة ليحقق هذا التماسك الرائع بين أجزاء روايته ، وأول هذه الوسائل - وإن يكن أقلها أهمية - ما لاحظته الأب جوميه من التوازي بين مستوى التطور العائلي ومستوى التطور السياسي في مصر ، فكما كان الأبناء يتحللون شيئاً فشيئاً من سيطرة الآباء ، كانت مصر كذلك تتحلل من السيطرة البريطانية^(١) .

ويشير الدكتور الراعى إلى ما يسود الرواية من أفكار بعينها ، تتردد بين صفحاتها ، وتمتد ، فتجسم سير الزمن وتعاقبه ، وتمنع الرواية - مع ذلك - بعض ما فيها من تشويق : « النغمة الأولى تجرى على النحو التالي : الزمن : ما أكثر ما يتغير ، ما أبشع ما يتغير ، من أسف أنه يتغير ، لا دافع لتغير الزمن ، لا مفر من أن يتغير ، من يدري لعل في تغيره رحمة بالناس . والنغمة الكبرى الثانية تقول : الشر في العالم ، كم هو قاس ! كم هو قاتن ! كم هو ضرورى ! هو

(١) ثلاثية نجيب محفوظ : ص ٥٥ .

لا يمنع الخير من أن يسود ، بل لعله يضيئ عليه فتنة ، بل هو ينقلب خيراً أحياناً^(١) . وهاتان النفتان — على حد تعبير الناقد — تنبعان من فكرة صراع الأجيال ، أو وضع جيل في مقابل جيل ، وبدوات السيطرة في جانب القديم ومحاولات التلمص في جانب الجديد هي التي تصنع ذلك كله . فالرواية في جوهرها قائمة على فكرة صراع الأجيال ، وكان النصر دائماً من حظ الجيل الجديد .

نستطيع بدورنا أن نضيف عنصراً آخر كان له الفضل الأكبر في تماسك الشكل الروائي الممتد عبر ثلاثة أجزاء ، وفي إضفاء الحيوية والتنوع في الوقت نفسه ، ذلك هو عنصر الوراثة — وقد عرضنا له سابقاً — فهو يشعرنا بأننا نواجه الشخصيات ذاتها ، أو في الأقل نمضي مع أخص ملاحظها ، وهذا الشعور يجعل القارئ يتوهم أن الجو نفسه هو الذي يسيطر وأن الشخصيات التي اعتادها ما تزال تحيا . ولكن نجيب محفوظ أحرص من أن يجعل أنماطه تحيا بذاتها ، لم يطبق قوانين الوراثة تطبيقاً جبرياً ، وإنما لجأ إلى الإضافة والتنوع ، فزواج بين المستمر والمتغير على نحو يشعر بوحدة الجو مع تغير الشخصيات ، فولع السيد عبد الجواد يفقد ترفه ومروته عند ياسين ، ويتحول إلى ولع شاذ عند ابنه رضوان . ومشاكسات أحمد شوكت ليست غريبة من ابن خديجة التي لم يعرف لسانها الرحمة حيال السخرية بالآخرين . والحلة هي ما يميز آل عبد الجواد ، حدة شملت ذا النزعة الفردية ومعتقد الفلسفة الجماعية ، وغمرت الرومانسي كفهى والواقعي كياسين ، واليميني واليساري ، والسوى والشاذ هي سواء . وهذه الحلة كانت تتحول أحياناً إلى عزلة مفروضة رأينا لها شواهد سابقة في « زقاق

(١) دراسات في الرواية المصرية : ص ٢٥٢ .

المدق « فنحن نشعر أن حى بين القصرين يعانى عزلة لا يطيقها خمسة وعشرين عاماً ، وقد عانى السيد عبد الجواد نفسه من هذه العزلة المفروضة بانتقطاع أخبار سهراته عن أولاده ، وتحديه المبالغ لروح العصر .

على أن لعبة « الكراسى الموسيقية » قد أدت دوراً كبيراً فى إثارة عنصر التشويق والدهشة ، فزنوبة العوادة بين الأب والابن ، وعابدة بين حسن سليم وكمال ، وإسبين بين مريم وأمها ، فتداخل التيارات وتصادمها منح الرواية الكثير من التشويق ، وكذلك مراعاة الكاتب لما يفرضه التطور من تغييرات فى مستوى العلاقات ومآل الشخصيات .

٣ - الاشتراكية والبرجوازية

يوصف نجيب محفوظ فى مرحلته الواقعية خاصة بأنه كاتب البرجوازية المعبر عنها . يكاد يجمع دارسوه على ذلك ، يسجله بعضهم مجرد تسجيل ، ويراہ آخرون مدعاة للوم والانتہام .

يطلق محمد يوسف نجم لقباً طبقياً على أحمد عاكف فيسميه البرجوازي الصغير^(١) ، (وهو هنا ينقل عن الدكتور مندور كما سنرى) ويستمر ساعياً باللقب إلى عباس الحلو ، فهو عنده يمثل أثر تغيير البيئة الثابتة على أصحابها ، ويمثل من ناحية أخرى تهور الطبقة البرجوازية الصغيرة، ومحاولتها الصعود طرفة واحدة دون أن تعد للأمر عذته ، ويمثل أخيراً أثر الحرب فى حياة هذه الطبقة^(٢) . ويبالغ غيره^(٣) فيصب شخصيات نجيب محفوظ فى قالب من صنمه

(١) فن القصة ص ٦٥ ، والصفات التى خلصها على عاكف أخذها عن الدكتور

مندور

(٢) السابق: ص ٢٥ .

(٣) غالى شكرى : التئى ص ١٣٥ - ١٤٠ .

تجمع بين ما لا يجتمع ؛ فالخلو ومحجوب وعاكف يرددون نغمة البرجوازية الصغيرة : لماذا لم أولد غنيا ؟ والسيد علوان الذى أترى من الحرب ثراء فاحشا يعيش فى الزقاق كواحد من بنيه ، وهذه إشارة إلى وحدة النسيج الاجتماعى للبرجوازية الصغيرة . . . الخ ، ويعرض باحث آخر موضوعات وشخصيات نجيب محفوظ الأثيرة ، فيجملها فى كونها من البرجوازية الصغيرة فى المدينة الكبيرة ، ويكشف عن الصفات السيئة التى تعتنقها هذه الطبقة من أوهام وفردية وتناقضات ورغبة فى التخلص من الجذور القديمة التى تربطها بالطبقات الشعبية الفقيرة^(١) . وإذا يعتبر بيئة « بداية ونهاية » تنتمى إلى أبناء المثقفين من البرجوازية الصغيرة فإنه يشير إلى اختلافها عن البيئة الشعبية الأصيلة التى قدمها فى « زقاق المدق » ، ويعود إلى محجوب وحسين بالأخص ، فينبهما اختلافات كثيرة ، ولكنهما فى أحماقهما من معدن اجتماعى واحد ؛ لأن محجوب هو أيضاً نفس الشخصية التى كانت أمانها فى الجامعة فرصة البحث عن حل اجتماعى عام بتحالف أبناء البرجوازية الصغيرة مع هذا الماضى الذى يريد أن يطرحه خلف ظهره — الطبقات الشعبية — وقد جدته أصدقاؤه عن الحل الجديد ، ولكنه رفض مطلقا إجابته الحاسمة : طظ للسياسة ، طظ للاشتراكية ، وفى كل روايات نجيب محفوظ — كما يرى الناقد — سنجد الكارثة فى انتظار هذه البرجوازية الصغيرة حين تخرج باحثه عن حل فردى لتناقضاتها ، بعيداً عن الحل الاجتماعى العام . وينى الناقد على الكاتب قصر نظره على هذه الطبقة ، ويحملها مسئولية ما بشيع فى رواياته من يأس وغم وفواجع ، ثم ينتهى إلى أن يقرر أن نجيب محفوظ هو كاتب البرجوازية الصغيرة ، وليس المعبر عن القوى الاجتماعية الجديدة ،

(١) فى الثقافة المصرية ص ١٥٦ .

التي تكافح لكي تؤكد وجودها ، أى الطبقة العاملة المصرية ، ثم يقول :
ولكننا نظلمه ولا نتصف أنفسنا إذا لم نؤكد كذلك أنه روائى مصرى
قدير^(١) .

وتتأصل القضية البرجوازية فنياً فى سؤال إلى الكاتب يقول : التهمة
الموجهة للرواية بصفة عامة هى أنها فن برجوازى ، يتوجه إلى البرجوازيين
ويستمد مادته من حياتهم إلا نادراً . فماذا ترى ؟ ويسلم محفوظ بالحقيقة التاريخية
إذ ولدت الرواية فى ظل البرجوازية ، ويسلم بإمكانية اختفاء البرجوازية ،
ولكنه لا يسلم بضرورة اختفاء الرواية ، استناداً إلى واقع ملموس نراه فى البلاد
الاشتراكية ، ولأن الرواية يمكن أن تخدم طبقة أخرى وتمتعها ، وإذا كانت
« الشخصية » فى طريقها إلى الزوال فإن ثورة الكتاب الماركسيين على الستالينية
قائمة على رفض (تشيء) الإنسان أو وضعه فى الظل بالنسبة للنظام ، وليس غريباً
أن نقرأ لماركسيين جدد يتحدثون عن الإنسان كفرد ، وعن حرية^(٢) .

وبتوقف الدكتور مندور عند عاكف ، فيبرز مكانه فى المجتمع وخصائصه
النفسية وقيمه الإنسانية ، فهو « أنموذج بشرى لتلك الطبقة الوسطى التى تكون
العمود الفقرى فى المجتمع المصرى ، وتكون همزة الوصل بين طبقة العمال
الكادحين والسادة المترفين ، بل لعلها الطبقة القلقة المعذبة ، التى لا تريد أن
تطمئن إلى الحياة كما تطمئن الطبقة الدنيا لتأخذ منها ما تستطيع منعه من
ملذات ومباهج فى غير تدمير ولا سحق ، كما لا تستطيع فى سهولة أن تشبع
طموحها ، فترتفع إلى مستوى الطبقة العليا ، أى البرجوازية الكبيرة ، وتدخل

(١) السابق ، انظر الصفحات : ١٥٤ ، ١٥٨ ، ١٦٠ ، ١٦٦ ، ١٧٢ .

(٢) مجلة المجاهد الجزائرية — ٢٢ ديسمبر ١٩٦٨ .

بين صفوفها لتتمتع بما تنعم به تلك الطبقة من مال وجاه وسلطان . وبالرغم من هذا القلق والعذاب المقيم ، فإن تلك الطبقة لا تخلو من فضائل رائعة ، بل لعلها تنفرد دون غيرها بطائفة من الفضائل التي ترفع من قيمة الإنسانية، وفي رأس تلك الفضائل يأتي الإحساس الصارم بالمسئولية العائلية ، والتضحية في سبيل الأسرة، والتفاني في سبيل الأهل والأخوة . وهذه الفضائل هي التي قربت أحمد أفندي عاكف من نفس نجيب محفوظ ، بل ومن نفوسنا جميعا، لما فيها من إنسانية وخلق كريم ، يرتفع ميزانها عندنا نحن الشرقيين الذين تعمر قلوبنا بروحية الأديان والمثل العليا إذا كانت هذه الطبقة الوسطى تضطرب حياتها بالألم والسخط والتمرد ، كما تضطرب بعض علاقاتها الاجتماعية ، بسبب طموحها الفاضل ، وتخطيها في الجهاد للارتفاع عن مستوى طبقتها الاجتماعي ، والثورة على أوضاع الحياة ، وكثرة السخط نتيجة لإيمانها بالسرف بحقها المضطهد وعبريتها الشهيدة — فإنها مع ذلك تحتفظ بالكثير من أسمى الفضائل الإنسانية التي يأتي في قممها تقديس الأسرة والتضحية في سبيلها^(١) . وهذا الناقد لا ينظر إلى الاهتمام بالبرجوازية على أنه اهتمام بطبقة لا تستحق ما يبذل لها ، ففيها الكثير من الفضائل ، ولا براء لونا من انحصار الرؤية أو قصر النظر أو ضيق الإطار ، فهي التي تكون العمود الفقري في المجتمع المصري ، ولا ينظر إلى شخصياتها على أنها مريضة أو مرحلية الدلالة ، ففيها الكثير مما في نفوسنا جميعا ، وفيها الإنسانية وأسمى فضائلها .

ولكن هل من الحق أن نطلق على كاتب لقب كاتب البرجوازية الصغيرة لمجرد أنها الشريحة الاجتماعية التي اهتم بها ؟ ! إن الكتابة عن طبقة ما لا تعني

(١) قضايا جديدة في أدبنا الحديث : ص ٦٦ ، ٦٧ ، ٧٣ .

بالضرورة الانقساب إليها ، فدار الأمر على الموقف الفكرى وزاوية الرؤية . ونسبة محفوظ إلى هذه الطبقة تعنى تعبيره عنها ، إن لم يكن رضاه أيضا . وسنرى أن اتخاذه لأفراد من الطبقة البرجوازية الصغيرة أبطالا لرواياته لا يعنى بالضرورة انتماء إلى هذه الطبقة فكريا وإن انتهى إليها اجتماعيا ، بل لعله العكس تماما . ورده على محرر « المجاهد » فيه تسليم بانتهاء البرجوازية كطبقة ، ولكن الفردية — كقيمة إنسانية لا وحدة اجتماعية — لا تقبل الانحما ، وإن اختفت تحت دوافع طارئة . وبصورة أخرى يحدد محفوظ أفكاره الثابتة والمتطورة في مرحلته الواقعية ، فيشير إلى الوطنية كفكرة ثابتة ساقته إلى مصر الفرعونية باعتبارها أصل القومية المصرية ، ثم تلا ذلك اهتمام واضح بالأفكار الاجتماعية ، مبعثه الشعور بالاضطهاد الاقتصادى والسياسى ، وهذا واضح فى القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق وبداية ونهاية ، ومرحلة أخيرة تمثل فى الثلاثية وهى عبارة عن دراسة تبدأ من التاريخ الحديث حتى اليوم ، وقد تبلورت فيها الاشتراكية كغاية لتطورنا وعلاج لآلام مجتمعتنا^(١).

وسنرجى الحديث قليلا عن علاقة محفوظ بالاشتراكية فى مجال الرواية ونعنى بفكرته عن الوطنية والشعور بالاضطهاد الاقتصادى والسياسى . وإذا كنا لا نعطي أهمية كبرى لتفسير الأدباء لأعمالهم ، ألا نعتبره القول الفصل وإنما هو رأى ليس غير ، فإننا سنحاول إخضاع هذا التفسير للتطبيق ، وقد نبدو متعجلين إذا قلنا إنه دقيق إلى حد كبير ، بمعنى أنه شامل . الوطنية تعنى فى المرحلة الرومانسية التاريخية أن يسلم الملك بأن دمه المقدس ليس أزكى الدماء وأحقها بحكم مصر ،

(١) الآداب البيروتية . يونيو ١٩٦٠ (من حديث معه) .

فينتازل طائفاً لابن الشعب عن الحكم (عبث الأقدار)، وتعنى أن يثور الشعب على ملكه الإله وأن يقتحم قصره فيصرعه حين يعبث بمقدراته (رادويس)، وتعنى ضرورة التزام الحكام بالخط الوطنى وعدم حقهم فى التنازل عن السيادة الوطنية لأنها ليست ملكاً خاصاً لهم (كفاح طيبة). ويظهر الاضطهاد السياسى والاقتصادى مع المرحلة الواقعية، وقد تردد عند أكثر من ناقد اعتبار محبوب صورة للبرجوازية الناقم على حظه الاجتماعى، لأنه يردد: لماذا لم أولد غنياً؟ وقد يكون محبوب كذلك دون وعى منه، فليس من الضرورى للشخصية الروائية أن تعى أبعاد موقفها، يكتفى منها أن تتحرك فى إطارها الطبقي ويستعاض عن وعيها بوعي الكاتب بذاتها. ولكن إلى أى مدى يمكن اعتبار محبوب ممثلاً للبرجوازية فى الرواية؟ هو طموح، راغب فى تجاوز طبقته والانفلات من رتبة الفقر الذى يطارده، ويستهن بآماله، ولكن المروف أن من أخص خصائص البرجوازية أنها عنصر محافظ، بل يكاد يكون جامداً، وأن محافظته وجهوده وعزله هى مقدمات اندثاره. فإين تصدق «الحفاظة» على محبوب المستهن بكل قهمة دينية واجتماعية على سواء؟ قبل ما لا يقبل من أمثاله، وسف الجسور بينه وبين أبيه المشلول، وطمن صداقته القديمة بغير إحساس بأية درجة من الاضطراب أو الألم. إنه فى ذلك كله يناقض شخصيات محفوظ التى تشاركه الوصف بعد ذلك لجرد أنها انطوت على شئ من الطموح أو الإحساس بالاضطهاد. وليس الإنسان معادلة جبرية أو قانوناً علمياً يقبل التطبيق الجامد ويؤدى إلى نتيجته التلقائية، وإلا كان معنى ذلك أن كل طموح هو برجوازى، وأن مشاعر الاضطهاد وقف على البرجوازيين، وهذا غير صحيح، فهناك مجموعة من القيم أو الصفات يجب أن يتحقق أكثرها بغير تعسف، أى نتيجة وضع اجتماعى

وثنائي معين، وحينئذ يحق لنا أن نقول: إن صفة البرجوازية قد تحققت . إن محبوب عبد الدايم مثل « راسكولنيكوف » في كثير من صفاته ؛ إنه « التهلست » المصري^(١) ، وتذكر إحسان تركي بسونيا أيضاً ، مع فوارق أساسية بين أديين وترائين ، ولكن جوهر القضية واحد . كان القوضوى الروسى فقيراً يقطن غرفة فوق السطوح بعجز عن دفع أجرتها ، وتوقف عن الدراسة الجامعية بسبب ثيابه الرثة ، فأضمر حنقاً مدمراً للناس جميعاً ، وربما كتب مقالا في صحيفة كان السبب في اهتمام ضابط المباحث به وشكه فيه ، وقد ذكره المحقق بما جاء في مقاله من أن ارتكاب الجريمة يصاحب دائماً بمرض ، ولكنه كان أكثر اهتماماً بعبارة أخرى مؤداها أن أشخاصا « غير عاديين » لهم حق أدبي أن يفعلوا أشياء ليس من حق الناس العاديين أن يفعلوها . وقد اعترض الفتى القاتل مزبلا الشبهة عن نفسه بأن الرجل غير العادى له هذا الحق فقط إذا كان ضرورياً ليتخطى عائقاً قانونياً لكي يحقق فكرة لفائدة الإنسانية . واستمر قائلا : إن عظماء الرجال مثل نابليون لا يترددون أن يريقوا الدم ومع ذلك يمجدهم الناس . وجابهه المحقق قائلا : هل ... ترى ... ربما ... تصورت نفسك عند كتابة المقال رجلا غير عادى^(٢) ؟ ، وقد كان محبوب في أعماقه يؤمن بأنه غير عادى ، وبأنه ذو فلسفة ، وكان شديد الإعجاب باستهانتة بكل شيء ، ويعتبر ذلك انتصاراً منه على موروثات لا قيمة لها . إنه المسألة المجسمة لانفصال المثقف عن ثقافته واعتبارها وسيلة ، لا وسيلة وغاية معا . ولكن النموذج الروسى استطاع أن ينهض لسونيا ؛ نموذجا

(١) نهلست : فوضوى ، وهى صفة أطلقها الناقد الروسى بلنسكى .

Edwin . A. Grozier and M. Gillett, plot Outlines of Iol Best (1)
Novels P . 70 - 76

لجميع الذين يقاسون في الإنسانية ، على حين اتفق النموذج المصري مع صاحبه على الاستمرار والتفظيم ، وكان الروسي يدرك مع سونيا أنها ملمونان وأن هذا من شأنه أن يوحد بينهما ، وهو بالضبط حدود إدراك محبوب ، ولكن سونيا كانت تقود فتاها نحو « الخلاص » ربما لأنها شقية تعيش في قاع المجتمع ، على حين كانت إحسان على وفاق مع صاحبها لأنها كانت منعمة في غرفة وزير ، وقد اعترف راسكو ليكوف لفتاته أنه حاول أن يكون واحداً ممن يتخطون القبات مثل نابليون ، ولم يعترف محبوب لصاحبه ، ولكنه اعترف لنفسه كثيراً ، وكان دائب التفكير في ذاته وفي ما وطد عليه العزم من الاستهانة بكل شيء . وقد أعطى الروسي حكماً مخففاً — ثمانى سنوات في سيبيريا — لأنه ارتكب جريمة في حالة جنون ولأنه محب للخير كما ذكر كثير من الشهود ، وأعطى محبوب حكماً مخففاً أيضاً فألغيت مذكرة الترقية ونقل إلى أسوان ، ولم يذكر الكاتب لنا مسوغات هذه الرأفة مع أن جريمته أشد هولاً من جريمة الفتى الروسي ، ولكن « الحبيثيات » في سياق الرواية لا خاتمتها ، إن مجتمع الطبقات ، مجتمع الانحلال ، مجتمع الفقر والكبت السياسى ، لا يسمح جوه المريض إلا للنماذج المريضة بالبقاء ، ولما كان هذا الجو باقياً فإن محبوب يجب أن يبقى علامة على اقتران العلة والمعلول ، وعلى استمرار الإدانة .

إن الصلة بين محبوب عبدالدايم وسعيد مهران (الرص والكلاب) قوية جداً ، كانت خطاياهم صغيرة محدودة ، ولكن طالب القانون رؤوف علوان حول السارق إلى نائر ، والفوضى إلى فيلسوف ، ثم تنكر له فكان في هذا التنكر مصرعه ، وكذلك كان محبوب مع ثقافته . ولكن الخطيئة لا تتم في حدود الفرد ، ولن يستطيع محبوب أن يكون خاطئاً بمفرده ، لا بد « من رؤوف علوان » آخر ، إنه

مجتمع الأرستقراطية ممثلاً في وزير ، هذا الذي يملك الفائز هو الذي صنع الموز عند المحتاج ، هذا الذي يلتذ بالسطو على الآخرين ويملك وسائله هو الذي أوجد الضحايا . محبوب يفكر كميد مهراڤ في قتل صانعه ، ولكنه قتل بطيء ، بطريق الاستنزاف والصمود على أكتافه ، فهذا ما تطيقه شخصية جبلت على الاستهانة بكل شيء .

ولن نقبل وصف عباس الحلو بالبرجوازية ، وسننظر إلى ما ينسب إليه على أنه محاولة لوضع الفن الروائي عند محفوظ في إطار مصنوع لا يتسع له. «زقاق المدق» ليست عن البرجوازية المصرية ، والحلو الذي يحصل على قوته يوماً بيوم ليس برجوازيًا في شيء ، واعتباره في بعض جوانبه أنه يمثل تهور الطبقة البرجوازية الصغيرة ومحاولتها الصمود طرفة واحدة دون أن تعد للأمر عدته ، مبالغة لا تقوم على أساس من وضع الرواية في صورتها الصحيحة ، لا المتخيلة أو المفروضة . الحلو لا يكاد يجد قوت يومه ، ودوافعه التي هاجر وراءها يطلب الثروة محصورة في حبه لمجيدة . وما نحسب « الحب » وفقاً على البرجوازية الكبيرة أو الصغيرة . وقد غاب وعاد يحمل المال لا الشاعر البرجوازية ، بل على العكس ثار على حميدة لأنها هجرت « قيم » الزقاق المتواضعة الأصيلة وانتقلت طبقيًا وخلقياً ، ولو أن هدفه الأول من رحلته هو الثراء لما حق له أن ينطوى على كل هذه الرغبة في « تخليص » حميدة ومعاقبها في الوقت نفسه ، فقد حقق ما يريد وحقت حميدة لنفسها مثل ما حقق لنفسه ، ولكن تصرفها عنده غير مقبول وتصرفه أيضاً فقد مشروعيته ، لهذا وقع الجزاء عليهما معاً ، فأنحنت الجراح واكنه صرع ، والبلاء على قدر الحبة ، وكان الحلو محباً للزقاق ، محباً لحياته الأولى البسيطة ، ولهذا صرع ، وكانت حميدة متمردة تضمر للزقاق الكراهية وتنوق لحياة النعيم ، وقد تحقق

لها ما أرادت لتكون إداة أخرى مستمرة . إن الزقاق يعاقبها
بنفيها عنه .

وإذا كان السيد رضوان الحسيني والسيد علوان في وضع يسمح بنسبتهما إلى
البرجوازية، فإن الشيخ درويش وزبلة والدكتور بوشى وعم كامل وجمدة وحسنية
وحيدة — قبل مغادرة الزقاق — وأمه والست حسنية عفيفى يعمران قاع المدينة
القاسية ، ويمثلون الطبقة الأولى من البناء الاجتماعى الضخم الذى يتكىء عليهم بكل
ثقله ، ومن ثم يصير الحديث عن وحدة النسيج الاجتماعى للبرجوازية الصغيرة
ضرباً من الافتراضات النظرية ، فالنسيج الذى يجمع فى حركة واحدة بين عم
كامل الذى لا يجد ثمن الكفن والسيد علوان وأمامه رزم الجنيهاً نسيج لم يخلق
بعد، ويبدو أنه لن يخلق أيضاً ، فالقوارق فى سبيلها إلى الاتساع والتناقض، الحرب
هى التى أعلنت من شأن علوان ، وهى التى حطمت الآخرين ، فلن يجمعهم نسيج
أو طريق . ولحادث الشلل الذى أصيب به علوان مغزاه من حيث التوقيت ،
إنه لم يقصد به خلق اليأس عند حميدة من الزقاق بصورة نهائية وحسب، وإنما
معناه أيضاً أن الزواج بين البرجوازية والضياع الشعبى محال ، وقد أصيبت
البرجوازية بالشلل حين حاولت النزول إلى أسفل، لأن من دأبها أن تصعد وأن
تطمح . النعمة الغالبة فى الزقاق ليست برجوازية ، والإشارات الذكية منشورة فى
مواطنها تشير إلى نزعة أعمق بدت تبشيرها مع الرواية الواقعية الأولى واكتملت
مع الثلاثية . وزبلة نفسه يمثل أكثر من علامة فى مهنته المعجبة ، ولكنه يخشى
ألا نفطن إلى دوره « الإنسانى » فى الرواية ، فيتبادل الحوار مع واحد من قصاده،
يطلب عاهة يرتزق من عرضها على الناس ، على هذا النحو : « أنت بفل بلا زيادة
ولا نقصان ، فلماذا نروم احتراف الشحادة ؟ فقال الرجل بصوت منكسر : لم

أفلح في عمل أبداً . حاولت أهلاً كثيرة ، حتى الشحاذاة نفسها ، ولكن لم يقدر
لى التوفيق ، حطى أسود وعطى وسخ ، لا أفهم شيئاً ولا أتعن شيئاً . فقال زبطة
بحد : كان ينبغى إذاً أن تولد غنياً » !!

تبقي لدينا « خان الخليلى » وبطلها عاكف ، « وبداية ونهاية » وأبطالها الخمسة ،
و« الثلاثية » وأبطالها الكثر ، وهم فى مستوى اجتماعى يسمح بعضهم إلى زمرة
البرجوازيين ، وكذلك كانت لهم خصالهم فى مجموعهم ، فيها حرص وتقدير وحب
خبيء لمتاع الحياة مع تهيب الحياة ، وتمنى المغامرة والعجز عنها ، والخضوع
للظروف مع إضمار الرغبة فى إخضاع الآخرين ، وما إلى ذلك مما تدل عليه
الشخصيات بوضوح .

ولكن ما مال هذه البرجوازية الصغيرة كما صورها محفوظ ؟ إننا لا نستطيع
أن نحاسبه على الصورة التى ظهرت بها فى الرواية ، لسبب بسيط هو أنها صورتها
الحقيقية ، ولو أنه غير فيها ليغلب العيوب على المزايا لاتهم بالتزييف ، وإذا
كانت الكتابة عن طبقة لا تعنى الانتماء إليها ، لأن مدار الأمر على الموقف
الفكرى ، وأنه المحصلة النهائية لجهد الكاتب ، فإننا نتساءل : ما موقف نجيب
محفوظ من البرجوازية الصغيرة ؟ إنه على الرغم من حرصه على تسجيل مزاياها
ومناحي قوتها انتهى بها إلى اليأس والإفلاس والاندحار والتردد والجود والشك .
هذا هو مدلول موقف عاكف من الثقافة والحب ، ونهاية حسنين ومصير
طموحه ، وخلاصة موقف كال عبد الجواد من الفكر والمجتمع . هى إذاً طبقة
لا تنطوى على دوافع وإمكانات ديناميكية تحركها كعلامة على الحياة ، هى إذاً إلى
الانقراض ، هى طبقة لا تخلو من فائدة ، ولكن ولى زمانها ، لا تصلح للبقاء .
من هنا لا نرى إمكان وصف الكاتب بأنه كاتب البرجوازية ، فهذه البرجوازية

المزعومة ليست لافتة تعلق وإنما هي موقف فكري أولاً وقبل كل شيء .
وسنزداد اقتناعاً بذلك حين نتعرف على جهده في تقديم الشخصية الاشتراكية ،
كقابل للرجوعية ، ولكنه المقابل المتجدد القابل للنماء والاستمرار .

إن شخصية المطالب بالعدالة والحرية تظهر في « رادويس » من خلال الرغبة
في مقاومة ملك عابث ، ولكن « الاشتراكي » يظهر من غير مواربة مع بداية
الخط الواقعي عند محفوظ ، ويتطور مع نمو هذا الخط وتأصله ، ويبلغ أقصى
ما يراد له من تطور مع انتهاء المرحلة الواقعية ليتخذ مساراً عديدة في الصورة
والهدف فيما بعد الواقعية .

في « القاهرة الجديدة » يقوم التعقيد الروائي على محبوب ، ولكن البداية
كانت من نصيب أربعة من شباب الجامعة ، أحدهم « يميني » لا يقول إلا
ما قال ربه ، ويحد في شريعة السماء حلاً لكل مشكلات الأرض (مأمون
رضوان) والآخر « يساري » يتغنى بالاشتراكية ويعتقنها فكراً (على طه)
والثالث ضائع فوضوي (محبوب) والرابع (أحمد بدير) مهتم أن يسمع هؤلاء
لا أن يتكلم وبخاصة في هذه الفترة . ويبدو للوهلة الأولى أن نجيب محفوظ أراد
أن يقدم مسعاً شاملاً لاتجاهات الشباب ، وقد يكون ذلك من أهدافه في جمع
هؤلاء المتناقضين في مكان واحد ، ولكنه أكثر من ذلك أراد أن يشير إلى قوى
المستقبل المذخورة في الشباب ، ولعل هذه الرواية من أصدق التكهّنات على
مستقبل الفكر السياسي في مصر ، حين انتحر الفوضوي معنوياً ؛ وتفوق اليميني
دراسياً وذهب يستعد لبعثته إلى فرنسا ، لا ندري كيف يعود منها هذا الضمير
المستقر والقلب مطمئن بعد أن يتجرع صدمة الحضارة المادية ، وظل الصعفي
وفديا يكاد يكون متوارياً وراء مهنته ، ولكن الاشتراكي هو الذي تحرك حقاً

في اتجاه التأثير السريع الداخلي ، وعلى المستوى الفكري ، فراح يؤسس صحيفة تدعو إلى الاشتراكية ، عاونه أبوه الثرى — نسبياً — على تأسيسها ، ظناً منه أنها مشروع تجارى مضمون الربح ، كما أعانت البرجوازية من قبل الطبقة العاملة على نيل حقوقها فكانت من أول ضحاياها . وعلى طه هو اشتراكي الثلاثينيات ، لا يخلو من تناقض في أكثر من وجه ، ولكنه يثير الإعجاب حقاً لإصراره وحرارته . يسخر من أساطير الفيب ، ويحدد التبدلات الواجبة التي يرى أن يعتمدها جيله : الإيمان بالعلم بدل الفيب ، والمجتمع بدل الجنة ، والاشتراكية بدل المنافسة . وعلاقاته بإحسان تركى تعبر عن هذه الحرية التي يدعو إليها ، وموقفه منها تابع من عقيدته ، فيسمى إلى تبديل اهتماماتها ، وتفجير قواها المضرة ، فلا يلتقى بالا إلى ثباتها المتواضعة ، ويعلو بها فكراً من خلال كتب يهديها إليها ، ولكنها في مداركها المحدودة تقاومه وتريد قصصاً عن آلام الحب وانتعار المحبين من أجل محبوباتهم ، وتمنى بإرادة أن يحب عقلها كما يحب شخصها ، ولكنها كانت شديدة الإحساس بجألها وقرها وحسب .

وبعد أن تتعرف عليه من خلال علاقته بأصدقائه وإحسان ، يضع الكاتب عنه « تقريراً » مطولاً يذكر فيه تاريخه مع المادية ، وكيف انتهى إلى موسكو وآمن بالمجتمع ، ثم يعود على طه ليكشف حدود ثوربته ، فهو لا يؤمن بالصدام الحتمى بين الطبقات المتعارضة ، لهذا يضع أمه في الحكومة والبرلمان ، لا في صورتها الحالية ، وإنما يهدف إلى التأثير من خلالهما ، وحين يعبر محبوب عن بأسه من الحكومة والبرلمان لا يوافق على طه ، ويقول : السخط شعور مقدس ، أما اليأس فرض ، ومهما يكن من أمر فالبرلمان بحيرة تلتقى فيها جداول متباينة المصادر لا معبد من أن تترج أمواها وينشأ عنها نبع جديد (ص ٤٧) ، ولا شك

أن هذا الإيمان بتصلح الطبقات وإمكانية تمازجها لا يتفق مع عقيدته الماركسية ، وهذا الموقف من مجتمعه على مستوى الحكم يمثل التناقض الأكبر في ماركسيته المدعاة ، في طبيعته تناقضات عابرة ، عبرت إحسان عن إحداها حين قالت له : يالك من مرء ، أتمد اللباس من الصفائر وأنت تتأنق مزهواً ؟! وعبر هو عن أخرى حين استغفزه محبوب للحديث عن غرامه بإحسان ، فقال : إن هزة قلب شيء خطير له من المفزى في هذا الوجود ما لحركة الأفلاك في السموات ، فلا تذكر أبداً خزان البخار وصمام الأمن (ص ١٧ ، ٤٣) ثم يتحدث عن امتزاج روحيهما ، ويحدد نفسه أكثر حين يقول صاحبه : « أظن كمال هذا الامتزاج بوجب أن تكون فتاتك محررة من الدين ، مؤمنة بالمجتمع والمثل العليا والاشتراكية ! فقال « على » برزانة : حسبنا أن نمحيا حياة وجدانية روحية واحدة ، وسوف يتحد عقلانا بالاختلاط ، فنكون أسرة سعيدة يوماً ما^(١) » ، وهذا مناقض لإيمانه بالتفسير المادى للحياة ، وارتياحه للقول بأن الوجود مادة ، وأن الحياة والروح تفاعلات مادية متقدمة ، وأن الشعور صفة ملازمة عديمة الأثر كصوت الصجلة الذى يلزم دورانها دون أن يكون له فيها أى أثر (ص ٢٢) .

وموقف على طه من الأحزاب يكشف أساساً آخر من اشتراكته ، فإيمانه بالمجتمع يعنى عنده أن ينضم إلى حزب سياسى له مبادئ اجتماعية ، ولما كان هذا الحزب غير موجود فلا مفر من انتظاره ، إذ ما جدوى الدعوة إلى الإصلاح الاجتماعى فى بلد لا يشغله شاغل عن الدستور والمعاهدة (ص ٨٠) ويخلع بعض النقاد آراء على طه فى الاشتراكية على المؤلف نفسه ، ويراهما توضح حدود فهم نجيب محفوظ لمضمون الموقف الاشتراكى فى بلده شبه مستعمرة كصر ، فالاشتراكية عنده

(١) القاهرة الجديدة : ص ٤٤ .

لا تبنى موقفاً وطنياً سليماً من المعاهدة والدستور، وإنما تبنى موقفاً اجتماعياً قاطعاً^(١). ولكن نجيب محفوظ لم يصور الاشتراكي كما يجب أن يكون، واكتفى - في رواية المرحلة - أن يقدم لنا الاشتراكي المصري في الثلاثينيات من هذا القرن، وإشارته الصريحة إلى أن على طه لم يكن يخلو من تناقض (ص ١٧) وأنه لم يكن ذا هدف واضح ولكن اختلطت عليه الوسائل (ص ٨٠)، هذه الإشارة مقصودة لتعده بمرحلته لا لتقدم الفكر الاشتراكي والموقف الاشتراكي في أموره، ولم يكن عبثاً أن تكون الصدمة العاطفية في الرواية من نصيبه، جزاء على تناقضاته، وليس عبثاً أن يستل على أله الذاني ويصير لمصر كلها، ويضع صحيفة لينين من خلالها الفكر الاشتراكي (ص ١٦٩). إن على طه على أي حال أكثر نظلياً وفيها من خالد صاحب «مليم الأكبر» ونزول قلمة الأندال، وخير من منصور الشرق الحائر في باريس، فبالد كان مضطرباً متخبطاً، يعرف نهاية الطريق وتغني البداية، وفي كل مرة يبدأ من جديد وينتهي إلى لا شيء، حتى خرج «منتعراً» فوق على المنهى يخطب في قوم لا يشعرون بمدى مآم فيه من بلاء. وكان «محسن» مجرد جامع للأفكار يردد عند أندريه أفكار إيفان والعكس صحيح، أما على طه فإنه مازال في مرحلة الفرح باكتشاف فكرة، بغض النظر عن العمل من أجل تحقيق الفكرة، وقد دعا أصحابه بالفضل إلى فكرته فاعتذروا، وأصابته أيام توقف، هي بعينها أيام الحب في إقباله وإدباره، حتى صهرته التجربة فدخل من باب الجهاد الذي يطيقه فتى حديث التخرج لا يكبر شيئاً إكباره للكلمة. والنماذج الثلاثة ظلت هي الصورة المسكنة في مصر، وكانت الأفكار الاجتماعية التي شغلت «خالد ومحسن وعلى طه» هي التي تجذب الشباب

(١) في الثقافة المصرية : ص ١٦٦.

التقدمى فى بلد لا يشغله شاغل عن المعاهدة والدستور . ولكن العبارة بقية لم يذكرها الكاتب ، ونظنها كان يمكن أن تكون : مع أن التخلف الاجتماعى والفقر من أوضح سماته .

ومن الواضح أن على طه لم يكن عضواً فى حركة سرية أو فى حزب اشتراكى ، فأفكاره بسبب ذلك لم تفقد طابعها فى الاجتهاد والتأويل والمعاينة الفكرية — لا الحياتية فقد كان على يسار — التى يعيشها فى قراءاته . ويقلب على من يبدأ بأحلام « المدينة الفاضلة » أن يفتهى عند « أوجست كونت » وفكره الاجتماعى . فإيمانه بالاجتماع أعزل ومعزول ؛ أعزل من سلاح العمل ومعزول من التفاعل مع جماهير الشعب . وهذا الموقف ليس مفروضاً على الرواية وإنما هو الصورة الطبيعية فى مرحلتها .

ويتقدم أحمد راشد محامى « خان الخليلى » بالقضية الاشتراكية خطوة لا بأس بها ، ففكره أعزل ولكنه غير معزول ، نعرف آراءه وهو جالس على المقهى مع مجموعة من الضائعين ، ولكنها آراء مصرية لها سندها من فلسفة ماركس ، ولكنها فى النهاية تتخذ من احتياجات الحياة المصرية معنى ضرورتها ، « نحن شعب من الشحاذين . . . وحفنة من أصحاب الملايين ، فليس يتاح للشعب غير العمل الوضيع أو امتحان الشحادة ، والعمل الوضيع لا ينفى عن الشحادة . . . ولست أدري كيف تطيب الحياة لقوم عقلاء وهم يعلمون أن غالبية قومهم جياع . . . جهلاء . . . مرضى . . . ألم يخطر لهم أن ينادوا بمبدأ المساواة بين الفلاحين والحيوانات مثلاً^(١) » وثقته فى العلم لا حد لها . وهو يتناول الحياة — على المستوى الشخصى — بإيجابية ، لذلك لا يعد المعلم نونو بفلسفته الهرمية سعيدياً ، ولا يشارك

(١) خان الخليلى : ص ٨٦ ، ٨٧ .

« عاكف » الإعجاب به ، ويضعه في إطاره الصحيح ، ويرتب على مثله الكثير من رزاقا الوطن ، فسعادته سعادة عجائوات ، وبفضله يستقر الطفلة ويميشون (ص ٧٣) ، وإذ يتعصب رجال الخان لهتلر فإن راشد هو الوحيد الذى يتعلق أمله بانتصار الروس ليحرروا الدنيا من الأغلال والأوهام (ص ٧٥) ، ويرتب على الأخذ بالاشتراكية أخلاقاً جديدة خالية من الاستغلال والجشع (ص ١٠٤) ولكنه — فنياً — أقل تأثيراً من على طه في مسار الرواية ، ولقاءه على المقهى مع عاكف تمثل ومضات ضوء يوضع فيها موضع التعارض معه ليكشف عن جانب من جوانبه العجيبة .

وفي « زقاق المدق » : « بداية ونهاية » اختفت الشخصيات الاشتراكية ذات اللون الفاقع التي تطن إيمانها بمباشرة وحدة ، لتخلفها دعوة مستقاة من المضمون العام للعمل كله . على هذا ندل فواجع الزقاق ونهاية أسرة كامل أفندى على ، وإذا كان أحمد راشد قال إننا شعب من الشحاذين لمجرد أنه رأى بعض الصبية يجمعون « العادة » من رواد المقهى في رمضان فإذا كان يقول لو أنه رأى مصنع الشحاذين الذى أقامه زبطة في مدخل الزقاق ؟ ١ وماذا هو قائل لورأى بشراً يعيشون بسرقة الموتى ؟ ورأى التناقض الصارخ في فتاة يحوى رأسها عشرين قلة وتحلم بزواج مقاول ثرى ؟ ورأى الثرى نفسه يتناسى كل قيمة في سبيل إرضاء نزوانه مستغلا ضياع البائسين ؟ . ولا شك أن اختفاء ضمانات الرعاية الاجتماعية يعتبر أساس مشكلة البداية والنهاية عند أسرة كامل أفندى على ، وليس موته في أول صفحة وطرد الأب من العمل في خان الخليلي وشلل الأب وتوقفه عن الكسب في القاهرة الجديدة — ليس ذلك كله من قبيل المصادفة أو ضربات قدر غاشم أو قصد بهم استدراج عطف القارىء ، إنه التعبير عن ضرورة

الضمان الاجتماعي ، الاشتراكية ، كحل لمشكلات مجتمع كله تناقضات . ومع ذلك فإنه في « بداية ونهاية » دفع إلينا بشخصية حسين الهادئة المتزنة ، التي أناح لها هدوؤها قدراً من التأمل وحسن الفهم وسعة الأفق ، ولذلك ما يكاد ينفرد بنفسه في طعنا ويتخلص نسبياً من الصراع حول اللقمة حتى يقرأ كتاباً في الاشتراكية لمكدونالد ، وراح يحدث أخاه المندفع عن مصادر إعجابه باشتراكية مكدونالد ، وهو إعجاب ييم على وداعته وتمسكه بإيمانه القديم ، فالنظام الاشتراكي - كما قرأ - لا يتعارض مع الدين ولا الأسرة ولا الأخلاق . وقد منعه الكتاب زادا بتخيل به مجتمعاً خيراً من المجتمع الذي يعيش بين أحضانه وحالا خيراً من الحال المقدورة له ، وأسعده الأمل في إمكان تحقيق خياله دون الاعتداء على العقائد التي أشرب حبها والإيمان بها منذ طفولته . وحسين لم يفاجئنا بميله المنحفظ إلى الاشتراكية ورغبته في التوفيق بين ما يتمنى وما أشرب حبه منذ الطفولة ، فإدراكه العام لشقاء أمته المظلومة الذي يتجاوز به مأساته الذاتية برشحه لذلك وأكثر ، بل إنه يحدثننا عن «روح المقاومة» وما تولد في نفسه من عزاء ولكنه لا يتجاوز هذا الإحساس بشيء من التدبير الجماعي ، وإن كان يسعى دائماً لإصلاح حياته الخاصة وأسرته .

وهناك مشهد يتكرر بين محبوب وحسين ، وهو محاولة الصعود في سلم الحياة الاجتماعية بطريق الزواج من ابنة القريب الثرى ، فمحبوب يسعى إلى أحمد بك حمديس ، وكذلك يذهب حسين إلى أحمد بك يسرى طالبا عونه فيرى ابنته الجميلة ، وفي الروايتين يظهر البك كامل منتقذ مشير للطموح معا ، ويتغافل الطموح الراغب في القفز فوق حوائل الطبقة عن الفارق ، ويستحي في نفسه ذكريات صداقة قديمة مزعومة كانت بين الآباء ، وما هي في حقيقتها

إلا لون من السخرة الطبقيّة التي تتوارى خلف قرابة لا يعترف بها إلا الطرف الأضعف، تلك هي الحقيقة عارية وإن لبست غير ذلك عند الشابين الطموحين، وفي الموقفين يبدو البك فيه حرص يوشك أن يصير بخلا صريحا، ولكنه لا يبخل ببذل نفوذه لأنه علامة من علامات عظمته، وقد تميز آل شداد بهذا البخل أيضا، ولكن موقف كمال في « بين القصرين » من عابدة شداد يختلف تماما عن الموقفين السابقين، لم يكن كمال يرى عابدة رمزا للتفوق الطبقي، ولم يكن يبغي الزواج منها، هي طريقه إلى خلاص الروح وحياة الطهر، ولكن علاقته بعابدة — في صورتها النهائية — انتهت إلى إخفاق ذريع، بصرف النظر عن إحساسه الشخصي، لأنه لم يكن إلا ابن تاجر من الأحياء العتيقة يروم القفز أيضا عبر الحاجز الطبقي الذي يعلو كثيرا عن حاجز قصر آل شداد في ذلك الحى الأرستقراطي من العباسية.

تأخر الفتى الاشتراكى كثيرا في الثلاثية، وهي في حرصها على مسيرة التطور التاريخي " جمع المصري احتفظت به «أحمد شوكت» إلى الأربعينيات، ومهدت له بحيل الرومانسية ممثلا في فهمي وجيل الشك ممثلا في كمال، فجاء مع أخيه المناقض ورضوان الوفدى كممثلين لإمكانات المستقبل، ويتمتع بالقدر نفسه من احتمال الاستمرار أو النكوص والموت. ومع ذلك فإن أحمد شوكت يتميز على سابقة: على طه وأحمد راشد، بالوضوح الفكري والنهج العملي معا، فيختار الكلية التي يرى أنها تخدم غرضه الإصلاحى، ويعمل بأجر رمزى فيما يرى أنه يعود على الآخرين بنفع أعم، ويتزوج فتاة تشاركه عقيدته، بل هي تهدبه إليها وتعمق إحساسه بها، ويعقد عليها دون أن يجرى على مألوف البيئة من استشارة الأهل، وليس من المستغرب أن ينتهى إلى الاعتقال، فاعتقاله

علامة على تأثيره ، وبأن هذا التأثير انتشر أو كاد، وهو بذلك يختلف عن رفيقيه السابقين . وقد أضاف إلى أفكار خاله كمال - الذى كان يسر سروراً خفياً بما يهمس به الناس من أنه مفكر - أضاف إليه مقولة هامة ، هى الفرق بين جيل الشك وجيل اليقين ، مؤداها أن ثقافة الكتب لا تؤدي لخير العقم ، وأنها لكي تثمر لا بد أن تنبع من - وتصب أيضاً في - حياة الناس ومن وحى حركة الجماهير . ومع هذا النهج العملي رأينا هذه الشخصية تتمتع بوجود حقيقي وحياة كاملة ، في حدود القدر الذى أتيح لها في تسلسل الأجيال الثلاثة من أسرة عبد الجواد ، وإن لم تحظ بمحمة في طفولة كاشفة عن أسباب نزعتها تلك المضادة لموروثها الأسرى ، على حين حظى كمال بقسط كبير كشف عن جذور اتجاهاته النفسية وحركته الذهنية ، وقد يعيننا في تفسير ذلك أن كمال في مثل عمر المؤلف ، فهو أقرب إلى روحه وإدراكه .

تلك جولة سريعة في الجانب العقيدى بالنسبة لشخصيات المؤلف ، وهى تجمع غالباً بين الشك والميل إلى التطور والإيمان بالمستقبل البشرى ، فإذا ما انطوت على غير ذلك كانت نهايتها فشلاً ذريعاً تمنى به ويشهد بتخلعها عن روح العصر وضلالها في معالجة الأمور . ومن ثم يصير من الصعب أن يقال ، ويسلم بما يقال ، من أن نجيب محفوظ كاتب البرجوازية ، وأنه محدود في نظراته لحركة المجتمع ، يركز على البرجوازية ومواطن الضعف في المجتمع ، ويهمل الحركات الصاعدة ، إذ ليس المهم هو شخصيات الكاتب وإنما موقفه من تلك الشخصيات وأفكاره التى أتيح لهذه الشخصيات أن تعبر عنها .

٤ - منابع وعلاقات

لا نشك في أنه من الصعوبة بمكان تحديد المنابع والمؤثرات التي تشكل الشخصية الفنية لكاتب ما ، وبخاصة حين يحاول الدارس أن يحدد مكانا ودرجة لكل رافد من تلك الروافد التي انتهت إلى التمازج في نفس الكاتب ، وأصبح من الصعب - أو المحال - إعادتها إلى صورتها الأولى . وكيف يمكن مثلا تحديد دور للوراثة أو الوسط الاجتماعي وليس لأى منهما التأثير الحاسم الذي يبطل ما عداه ، وكذلك الأمر بالنسبة للدراسة ونوعها ، والنشاط الحر ، والتنقل بين البيئات ، والمزاج العام ، والثقافة الخاصة ، والخلطاء الخ ، وهى جميعا لا يمكن تجاهلها كما لا يمكن التعويل عليها بقول قاطع . قد يغنيننا بعض الفناء اعتراف الكاتب بأنه تأثر خطى كاتب بعينه أو قلده ، وتحفظنا في قبول الاعتراف على إطلاقه بـرجع إلى أساسين : فالتقليد بمعناه الكامل غير ممكن ، كما أن الكاتب قد يتأثر - من حيث لا يشعر بقوة - بما ينسبه لمؤثر مختلف ولكنه أكثر التصاقا بوعيه أو ذاكرته . وليس معنى ذلك أننا نفهم إلى القول بـ«بمث الكشف عن المنابع والعلاقات ، ولكننا نرى أنه يفيد في تنوير الفكرة عن الكاتب ووضعه في إطار من عصره يزيد وضوحا ، دون أن يؤدي بالضرورة إلى القول بأن هذا الكاتب هو « حاصل جمع » هذه المنابع المؤثرة .

وفما يخص نجيب محفوظ فإنه كان واضحا لنفسه إلى درجة كبيرة ، نتيجة وعيه الفنى المبكر ، فتمه إصرار عند طالب الفلسفة في كلية الآداب على التعبير والاقتراح ، وكتابه المترجم عن مصر القديمة قد نشر وهو ما يزال طالبا ، وكذا حديث له تمنى فيه وتوقع أن تكون الاشتراكية هى صورة الحياة للقبلة^(١) .

(١) غالى شكرى : المسمى ص ١٨ .

ومن الخطأ التهوين من جهود الروائيين قبله ، فبالاهتمام به لا يعنى إلغاء سابقه أو الاستهانة بفنهم ، لنس لأنهم مهدوا الطريق وحلوا أعباء الريادة فحسب ، وإنما أيضاً لأن رواياتهم على مستوى من الفن والموقف الاجتماعى قد يسبق - عند بعضهم - قدرات هذا الكاتب ، على الأقل فى مرحلته الواقعية التى اتسمت بكثير من التكرار والتزام الوثيرة الواحدة فى التقاط التجربة وعرضها ، بدرجة سمحت لنا باقتضاب العرض لبعضها والقول بأن هناك « ثلاثية » بمد « رابعة » سبقتها ، فنحن - بدرجة ما - بإزاء روايتين فى هذه المرحلة الواقعية يمكن اعتبار « بداية ونهاية » عنواناً للمقطع العرضى ، و« السكرية » وما سبقتها تمثل الشريحة الطولية. وقد اعترف نجيب محفوظ بأنه تأثر برواية « شجرة البؤس » للدكتور طه حسين ؛ بأنها لا بأسلوب عرضها فى ثلاثيته ، من حيث تعرض حياة أجيال ثلاثة فى أسرة واحدة وتحرص على تسجيل ما يكتنفها من تطور^(١) . وتبقى أساقفه فى اختيار بيئة مختلفة وأسلوب يقوم على التقاط الجزئيات والاهتمام بالعالم الداخلى للشخصيات فى ثلاثيته . ونحسب أن تأثره بطه حسين قد تجاوز شجرة البؤس إلى الجزء الثانى من « الأيام » ، فى هذا الجزء يخرج الكاتب عن الخط الذى التزمه فى الجزء الأول حيث كان الصبي الضرير هو محور الاهتمام فقد اتسعت اللوحة فى هذا الجزء الثانى بما يوافق اتساع مدارك شاب يطلب العلم فى الأزهر ، ويشغب على أسانذته ، ويتمرد على علومهم الموروثة ويطمح إلى تفجير كبير ، وقد قدم صورة نابضة للحياة فى حى شعبي من تلك الأحياء التى تهبط بالأزهر ، وعرفنا بعدد من نماذجه الغريبة الأطوار ، كما وثق معرفتنا بأكثر من صديق له أو جار أو زميل دراسة . فى هذا الجزء الثانى من « الأيام » اختفى

(١) الدكتور عبد الحسن بدر : تطور الرواية العربية ص ٣٩٨ .

الاهتمام بالبطل ، وصارت البطولة إلى « الحارة » وإلى نماذجها الغريبة ، وهذا ما قدمه محفوظ في « زقاق المدق » بعد تجاربه السابقة التي مثلها « بطل » هو محور الاهتمام . والتأثير هنا تجاوز الاتجاه إلى الأسلوب أيضاً ، فقد هدف طه حسين إلى التعاطف مع شخصياته في حارة الوطاويط ، لم يلذعها بسخريته على نحو ما فعل بالعريف وسيدنا في الجزء الأول ، وإن كان تحول بهذه السخرية إلى الجامدين من معليه ، وقدم شخصيات الحارة بحب لها وتعاطف معها ، مبرزاً جواب الخير فيها ، ومعتذراً عن نزعاتها وانحرافاتهما بقسوة المجتمع عليها ، وكذلك كان محفوظ — إلى حد ما — في روايته ، فضلاً عن أن الالتفات إلى هذه النماذج الشاذة في ذاته يعتبر تقليداً جديداً عند الكاتبين .

وقد استطاع أن يقدم لنا شخصيات الزقاق القاسية المجهدة الشاذة في ثوب مقبول برغم كل شيء ، واستعرض من خلالها كافة ألوان الشذوذ الممكنة التي طرقها قبل أو بعد الزقاق ، مثل المعلم نونو وعباس شفة ورضوان ياسين وغيرهم ، سنجدهم مجتمعين في الزقاق تحت أسماء وأوضاع اجتماعية مختلفة . والكاتب لم يسند دوراً خطيراً لشخصية شاذة — فيما عدا بطل السراب — ولكنه يدفع عادة بعدد من هذه الشخصيات بين حين وآخر في رواياته وكأنه يضع لونها صახباً في اللوحة المنسجمة بقصد التنبيه أو الإثارة ، والقيمة الفنية لهذه الشخصيات محدودة ، لأنها تظل أسيرة إطارها الذي ظهرت به أول مرة ، وإذا حاولت أن تخرج عنه — كما حاول زبيطة أن يقوم المجتمع وأن يسخر من الطبقية — فإن عدم التوفيق يلاحظها لأنها في تسطحها لا تطبق مثل هذا العمق .

وقد أسهم نجيب محفوظ مع بعض شباب مرحلته في تكوين « لجنة النشر للجامعيين » ونشر نتاجهم من خلالها ، ويمكن اعتبار اللجنة ممثلة لاتجاه مجدد

فى الفن الروائى؁ فمن أعضائها : السعار وعادل كامل وزكى مخلوف؁ ولىس من الصعب اكتشاف روابط فكرىة وفنىة محددة بىن هذا الفريق؁ و « ملیم الأكر » لىس غرىباً عن أجواء محفوظ؁ وقلمة الخىامىة التى كان يقطنها « الرفاق الأنزال » على بعد خطوات من القاهرة القدىمة التى توافر كاتبنا على رصد الحىاة وتطورها فى زقاقاتها . وإذا كان عادل كامل قدم لنا شخصىة خالد ابن الباشا الذى رجع من رحلته اشتراكياً ذا نزعة مثالىة قافزاً فوق حواجز الطبقىة إلى أسفل؁ فإن محفوظ قدم لنا الصورة المقابلة؁ أو البرجوازى الطامح للتخلص من طبقتة والقفز إلى أعلى ؛ وقد انتهى الفريقان إلى الفصل الذرىع؁ فانتكس خالد وتراجع؁ وسقط برجوازيو محفوظ ضحايا طموحهم وفردىتهم؁ ومع اتفاق النهایة — الفصل — واختلاف النموذج؁ يتوحد التعلیل وهو عدم تقبل البىئة للتغىیر فى صورته التى تقترحها هذه الشخصىات .

ويعتبر زكى مخلوف أول من اهتم بالشخصىة السىاسىة ممثلة فى الشىخ حسن (نفوس مضطربة) وتمكن — بأقل قدر من الافتعال — من ربط أطوار الشخصىة الروائىة وتقلبات حىاتها بأوضاع الأحزاب السىاسىة؁ وهو ما أفاد منه كاتبنا على نطاق واسع فى الثلاثىة؁ ولكن « مخلوف » كان أكثر توفىقا فى إدماج الحىاة السىاسىة المصرىة بحىاة شخصىته الروائىة؁ وهو ما عجز محفوظ عن تحققه فى الثلاثىة؁ إذ ظلت الحوادث السىاسىة — فى عمومها — تجرى بمنأى عن الحىاة الشخصىة لأبطال الروایة . وفى « نفوس مضطربة » مشهد كامل نجده مع بعض التغىیر فى « قصر الشوق » ولكنه شبه ظاهر فحسب ؛ فى الروایتین نجد البك وابنته رمز الأرستقراطىة وفى الطبقة المتوسطة الذى یتعلق بالمنى وىظن نفسه قديراً على تحرىك الوضع لصالحه؁ ولكنه فى اللحظة الحاسمة یكتشف أن

الفارق أضخم من أن يتحطم بسهولة . في الرواية الأولى نجد شكري بك وابنته رجاء زميلة محمود — ابن البرجوازية — في الجامعة ، ورجاء فيها شجاعة غير معهودة ، وتمتع بحرية غير مبررة ، وعلاقة محمود بها يحوطها الحرمان الرومانسى والتخيلات ، ويستعذب في سبيلها الألم إلى أن تزوج من غيره . وفي الرواية الثانية نجد شداد بك وابنته عايدة التى يتعلق بها كمال ، ويتخذها رمزاً للمعبود في تفرد به بكل خصال الكمال ، ويرتفع بها عن الاشتهااء أو العلاقات العادية ، ويرضى منها بالحرمان والأمل الضائع ، فوقفه منها رومانسى فى صميمه أيضاً ، ولكن معالجة نجيب محفوظ تقسم بالأناة والمقولة والمنطقية، ويكتسب موقفها من كمال مغزاه الاجتماعى الحاد ، كما أن حريتها النسبية فى التعامل مع أصدقاء أخيها لها ما يبررها من تنشئتها فى فرنسا ، وهذان الجانبان تفتقدما العلاقة بين رجاء شكري ومحمود ، فالحوادث تعدو، وتزوج رجاء فجأة ويمر الحادث كأنه مجرد خبر عارض ، على حين كانت علاقة كمال بعائدة شداد حجر الزاوية فى

علاقته الإنسانية وموقفه الفكرى أيضاً ، فاستعذب من بعدها الحياة وحيداً حتى اختلط عليه الأمر فلم يعد يدرك أهو أعزب فى فكره لأنه أعزب فى حياته أم أن عزوبته نتيجة لفكره ، أو أنهما معاً نتيجة لشيء ثالث ؟ ! وفى رجاء شكري غير قليل من الافتعال حين تذهب إلى محمود وتترك له رسالة ليلة زواجها الذى يفجأ به ، وإذا كان المؤلف لا يطلعنا على ما فى الرسالة فإننا لا بد أن نحدس أنها تعتذر عن تخليها وتظهر حبهاله ، ولكن عايدة شداد كانت منسجمة تماماً مع موقعها الطبقي ، فسخرت من كمال علانية ، ورأت أن الطبيعى أن تزوج من ابن طبقها وألا تأبه لسواه . ويمكن حصر المرحلة الواقعية عند نجيب محفوظ بين خطين من تصلب الحواجز الطبقية وفساد الحياة السياسية . وقد

سقط القافزون جميعاً بين الطبقات وهووا محطمين . وقد سبقتهم إلى محاولة القفز « حواء بلا آدم » و « سلوى في مهب الريح » . وحواء هى الأساس الحقيقى لنماذج التطلع الطبقي فى روايتنا المصرية ، وهى فنيا وأيدىولوجيا أوضح النماذج الطامحة وعيا بموقفها ودلالة على حقيقة أزمتها وإدانة لطبقتها فى الوقت نفسه ، ولم يستطع حسنين — بداية ونهاية — أن يضيف إلى ما قالته حواء شيئاً، فهى تفضله بالسبق نحو عشرين عاماً ، فضلاً عن كونها أكثر حيوية وتطوراً ، أما حسنين فقد انتهى كما بدأ لا يرى غير ذاته ولا يعبد غير طموحه، فحواء شخصية غنية حقاً وحسنيين محاكاة ضعيفة لها ، وقد انتهيا معاً إلى الانتحار يأساً من السعادة أو عجزاً عن تحقيق ما يطمحان إليه ، ولكن انتحار حسنين — وقد اقترن بدمار شامل ييسط جناحيه المظلمين على الأسرة الشقية — كان أقوى تأثيراً ، وربما أشد يأساً وقتاماً من انتحار حواء الذى يوشك فى ملابسائه المبالغة أن يبدو حادثاً فردياً ، ولكن الشخصية النامية ظلت من نصيب حواء فحسب ؛ تلك التى بدأت متمردة نائرة على الطبقة العليا المحجفة بحقوق الطبقات الأخرى ، وانتهت إلى الاستماتة فى سبيل ارتقاء السلم الطبقي إلى نهايته ، ثم انتحرت من فوق هذا السلم حين عجزت عن الاستقرار حيث شاءت .

وقد كان نجيب محفوظ أعمق تأثراً ووعياً بمناهج الواقعيين من سابقه فى الرواية العربية ، وهذا واضح فى موضوعيته فى عرض التجربة . وحين نوازن بين الحياة السياسية كما ظهرت فى « نفوس مضطربة » والحياة السياسية كما انعكست فى أعمال محفوظ المختلفة — نرى زكى مخلوف يعرض شخصية السيامى الوفدى وكأنه متحجر الفكر يعيش على أمجاد مضت ويتعامى عن انهيار الحزب وابتعاده عن قواعده ، ويدافع فى تحفظ عن الاتجاهات المخالفة .

أما نجيب محفوظ في رواياته - قبل الثلاثية - فكان يشير إلى انحطاط الحياة السياسية بصفة عامة ، وحين أصبح التفصيل ضرورة في الثلاثية فإنه آثر الحياد المطلق ، فهو مجرد مؤرخ لنمو حركة الحياة الحزبية المصرية . وهذا يؤكد إلى درجة الملل في « السكرية » التي عاصرت تكاثر الأحزاب وتعاكس الاتجاهات ، وتعرف البيئة على جوانب من الفكر السياسى والاجتماعى القادم من الخارج . وهذه الفترة التي تغطيها السكرية تعرض لها المؤلف من قبل في « خان الخليلي » و « زقاق المدق » وهي نفسها التي عرض مخاوف لجوانب منها ، وعرضها عبد الرحمن الشرقاوى فيما بعد في روايته « قلوب خالية » ولكن الشريحة الاجتماعية في هذه الرواية الأخيرة أكثر اتساعا من سابقتها من خلال تجاوبها بين الريف والمدينة ، واعتمادها على ذوى القلوب الخالية من الطلاب ، وتفاديها للرتابة في التصوير والتحليل من حيث مزجت بين الرومانسى والواقعى ، وهذا المزج قد افتقدته « الأرض » للشرقاوى أيضا ، كما افتقدت التحليل بصورة قاطعة ، فلم يغن عنها اعتمادها على شخصيات أكثر إيفالا في الشعبية ، وجاء تصويرها للأزمة السياسية والاقتصادية في ثلاثينيات هذا القرن في ثوب كاريكاتورى زاعق وشخصيات مسطحة لا أعماق لها ، تفكيرها صراخ ، وحركتها تشنج ، واستهتارها بكل قيمة يجردها من كثير من خصائصها الإنسانية المفروضة .

ولانستطيع أن نزعم أن خان الخليلي أو القاهرة الجديدة قد استطاعت أن تفى بأبعاد أزمة الحياة المصرية في تلك الفترة المضطربة والفاسية في تاريخنا الحديث ، فالانتقاء الذى لامر منه قد حال - عند الكاتب - دون الإحساس الشامل بالمأساة ، ولاندرى هل محجوب عبد الدايم كان وليد الحكم الدكتاتورى والفن السياسى ، أو أنه هو نفسه قد أوجد ذلك بتخليه عن دوره المفروض كمتقف مرتبط بالجذور الشعبية .

وقد يكون من حقنا أن نقترح كيف كان يجب على الكاتب أن يعرض تجربته وأن يوحى من خلالها باحتمالات المستقبل ، وهنا تتقدم « الأرض » بنظرتها المتفائلة وانتصارها الوقتى على ممثلى السلطة الفاشية دون نظر للعواقب ، يمثلها غناؤهم: « أهى ليله يا جميل .. أهى ليله والسلام » ، وفى هذا مافيه من تحرر الإرادة وتحطيم نوازع الخوف من المجهول . ويدافع نجيب محفوظ عن نهاياته المتشائمة القاسية بحجج مختلفة ، فمن نهاية « زقاق المدق » يقرر أنها كتبت فى فترة كان يغلب فيها الشقاء وما يشبه اليأس ، فاستدعى الصديق لإخراجها على هذه الصورة ، وتخفيف الفجعة بالخيال والتزيين يعتبر نوعا من التخدير والخيانة وتثبيط الهمم؛ لأن المقصود من الرواية هو تحريك الضائر وتغيير الواقع^(١) ، ومرة أخرى يقول: « إن خاتمة الأسرة المصرية التى تناولتها قصة بداية ونهاية — وهى أسرة حقيقية عرف أفرادها جميعا — كانت فى الواقع خاتمة سعيدة ، ولكنى فضلت أن أعرض قصتها منتهية هكذا بمأساة حتى أستطيع أن أشحن عواطف القراء بانفعالات كالتى بعثتني على كتابتها^(٢) » .

وينبه محفوظ إلى أن شخصياته محبة للحياة ، ولحياة أفضل ، ولكن تصرعها ظروف خارجة عن إرادتها^(٣) ، فالحزن ليس المحصلة النهائية فى رواياته ، « إن فيها حثا على الثورة على أوضاع المجتمع وتغيير نظمته ، قد ينتحر البطل ، ولكن.. لماذا انتحر^(٤) ؟ » وهذا يؤكد أن رؤيته تراجمية فى أساسها . ولا بد أن

(١) يوسف الشارونى : دراسات فى الرواية والقصة القصيرة .

(٢) مجلة الرسالة الجديدة العدد رقم ٣٧ .

(٣) الآداب البيروتية : يونيو ١٩٦٠ (من حديث معه) .

(٤) يوسف الشارونى : دراسات فى الرواية والقصة القصيرة ص ١٧ .

تستوقفنا لفتته عن أسرة بداية ونهاية ، بين الواقع الخارجى والواقعية الروائية، فعلى مستوى الواقع الحياتى نجحت هذه الأسرة فى إحداث التغير واعتدل الزورق المقلوب وصارت فى أمان ، فلماذا حطم المؤلف زورقها ونكبتها بفواجع متلاحقة لا خلاص منها ؟ إنه لا يسعى إلى الإثارة الرخيصة ، فقد كان أمامه فى انزلاق نفيسة وعلاقة حسنين ببهية فرص شتى ، ولكنه يحرص على «التفسير الاجتماعى» للرواية . لم يقف عند حسنين الذى نجح فى التغلب على صعوباته ، لأنه مجرد فرد ناجح ، ونجاحه لا يعنى اختفاء العقبات الاجتماعية أمام دوافع التطور ، أو انتشار الضمانات الاجتماعية وامتداد مسئولية الدولة لتغطية نكبات الناس . ولهذا كان لابد أن تدخل الأسرة كلها من المضيق العام الذى حشر الناس فيه حشراً ، وذاقوا صرامة الفشل والعجز والتعاسة . فانهاء الأسرة إلى كارثة يعنى تعميم المشكلة ويعنى حرصه على صدق أكثر نفاذاً وأمعن فى الدلالة، إذ جعل الرواية علامة على مرحلة وطبقة لا مجرد فرد ناجح فى مجتمع متأزم ، فكان من الحق أن يتحطم حسنين النموذج على الرغم من أن حسنين الفرد استطاع تحقيق آماله كما أراد . وكان هذا الموقف برهانا على وعى الكاتب اجتماعياً ، وعلى سلامة فهمه لمعنى الواقعية ، فهي ليست انقياداً وراء ما يقع أو صورة له، ولكن لما يحتمل وقوعه، فـ « الواقع » يتغير فى « الواقعية»، إذا يصير معناها: الواقع مضافاً إليه الفن والإدراك الاجتماعى .

ويزداد الأمر صعوبة حين نحاول الكشف عن المنابع الأوروبية لفن نجيب محفوظ الروائى ، ومخاصة فى مرحلته الواقعية ، ويجب أن نضع فى الاعتبار لون دراسته وظروفه التاريخية ، فلفة التعليم الأولى - بعد العربية - هى الإنجليزية، وبها قرأ العديد من كتاب الواقعية الأوربيين ، ولكنه درس الفلسفة وأوشك عقب

تخرجه أن يعد رسالة عن « فلسفة الجمال » ولكن حاسته الفنية فازت واجتذبت به إلى الرواية والقصة القصيرة . والفلسفة في صميمها ألمانية ، وقد شغلت فلسفة الجمال الفلاسفة الألمان أكثر من غيرهم ، ولا بد أن تترك هذه الاتجاهات والنزعات آثاراً في فن هذا الكاتب . ومن ناحية ظروفه التاريخية فإنه كان طالباً في الجامعة بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٣٤ وهذه السنوات تعتبر من أشد الأعوام قسوة على المستوى المحلي والعالمي ، فقد شهدت الانهيار الاقتصادي العالمي الذي ذاقته مصر من مرارته فوق ما تتحمل ، فجمدت الرواتب وأغلق باب التوظيف وكسدت التجارة وخربت بيوت الفلاحين ومن تقوم نشاطاته على نتاجهم من تجار وصناع وحرفيين، وسقطوا في أيدي المرابين من اليهود والأرمن وأمثالهم . وزاد الأمر شناعة وثوب أحزاب الأقلية إلى الحكم ، وإخضاعها الناس بقوة القهر وحرمانها من نسمة الأمل ممثلة في الدستور ، وقد استطاع هتلر أن يستولى على الحكم ويعلم عودة العسكرية الألمانية ، مما جعل الأفق العالمي يكتسى بضباب الخوف والتوقع . لا بد أن تترسب هذه الجوانب جميعاً في لاواعية نجيب محفوظ ، وقد ظهرت في أكثر أعماله ، وتجاوزت المرحلة الواقعية إلى آخر نتاجه « ميمار » .

وإذا كانت الحركة الواقعية الأولى في الرواية الإنجليزية قد ظهرت مبكرة - في منتصف القرن الثامن عشر - فإنها كذهب فني - لا بالمعنى العام - نتاج فرنسي خالص على رأسه فلوير وبلزاك وجي دي موباسان وزولا وغيرهم . ومما هو جدير بالتأمل أن الرواية الإنجليزية في نهايات القرن الماضي ظلت في موقف التلقى لجهود الفرنسيين واكتشافاتهم في عالم الرواية الواقعية، وغير مرة تؤكد المراجع هذه الظاهرة، وإذ يتبع Walter Allen جذور الفن الروائي عند هنري

جيمس يذكّر أنه تأثر كثيراً بجورج إليوت ، وقد كان هناك تأثير آخر مساو في القوة مصدره بلزاك، ويذكر أيضاً أن جيمس قدسعى في طريق بلزاك واعتنق فكرته الداعية إلى اعتبار الروائي مؤرخ عصره ^(١). وقد كان سومرست موم لأكثر من سبب يستهدى موباسان ^(٢) ، وينظر إلى خير روايات أرنولد بنيت « حكاية الزوجات العجائز » The Old Wives Tale على أنها من التراث الفلوبيري الواقعي ^(٣). ومع هذا فإنه ليس من حقنا أن نقتبع تأثر الذين تأثر بهم كاتبنا ، لأن السلسلة لن تقف عند حد ، ولأن هذا العمل — على افتراض إمكانه — لن يؤدي إلى معرفة أكثر بالكاتب الذي يعيننا .

وعلى العموم فإن أسماء بعينها ترددت كمؤثرة في نجيب محفوظ ، لأنه قرأها مباشرة ، أو لأنه سار على أسلوبها في التناول الروائي . وفيما يخص هذه القضية الأخيرة تذكر أسماء : ديكنز وتولستوى وزولا ، إذ يسمح هؤلاء لشخص بالبروز كبطل ، ولكنه لا يتفرد بهذه البطولة ، بل توجد إلى جانبه مجموعة من الشخصيات تؤثر حياتهم في البطل ويتأثرون به ، ويفرد لهم المؤلف فصولاً بأكملها حيث يعرض لحادث ثم يتركه في الفصل الذي يليه ليعرض غيره ، ثم يعود بدوره إلى ما سبق وكأن أمامه مجموعة من الخيوط يحكمها في نسيج متماسك ^(٤). أما فيما يخص قصة الأجيال فيذكر بعض النقاد بلزاك وجول رومان الفرنسيين ، ولعل التوفيق ممكن بين هذه الإشارة وقول نجيب محفوظ

The English Novel, P: 268

(١)

(٢) السابق ص ٣٢٦

The Modern Writer and his World P: 84

(٣)

يوسف الشاروني : دراسات في الرواية والقصة القصيرة ص ١٦ .

نفسه إنه متأثر بشجرة البؤس ، فضلا عن أن تأثره بالكاتبين الفرنسيين وبآخرين انجليزيين هما : أرنولد بنيت وجلسورثي قد امتد لي شمل الدلالة الاجتماعية للشخصيات التي تقدم كنماذج لطبقاتها وبيئاتها ^(١) ، وخطر هذا النوع من القصص — كما ينقل الدكتور غنيمي هلال — أنه يتطلب معرفة تامة بالحياة الاجتماعية والسياسية في الفترة التي يؤلف لها القاص ، لا مجرد الإلمام بمظاهرها والاعتماد على سرد روايات تاريخية في تصويرها ، وإلا جاءت الصورة مكرمة مفتعلة . ويتضح عيب هذا النوع من القصص إذا اقتصر على إبراز الصفات المشتركة بين الفرد وبيئته أو طبقته ، لا تحاذيه نموذجا لها ، دون النفاذ إلى خصائص الفرد التي تتميز بها عن سواء ، حتى أهل طبقته الاجتماعية نفسها . وإذا أهمل المؤلف في الكشف عن هذه الخصائص جاءت شخصياته نماذج عامة لا حياة فيها ^(٢) .

ويشير نجيب محفوظ إلى أرنولد بنيت كمؤثر في إدراكه الفني ، ولكنه لم يسر في ركابه بغير ذاتية تحرمه الأصالة ، فخير ما يضاف إلى هذا الكاتب أصالته في إحساسه القومي . كان بنيت يبرز في رواياته تغفل النظم والروح البروتستانتي كملح أساسي في مجتمعه ^(٣) ، وكان هنري جيمس قد اهتدى إلى ملحه الأساسي في رؤاه لمجتمعه الأمريكي ، إذ يقول في مقدمة إحدى رواياته : لقد رغبت في كتابة رواية أمريكية جدا ، رواية مميزة لظروفنا الاجتماعية ، ولقد سألت نفسي ما هي النقطة الغريبة الواضحة في حياتنا الاجتماعية ؟ وكانت الإجابة هي موقف النساء وانهيار عاطفة الجنس والإثارة من جانبهن ^(٤) . ويبدو

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٥٤٨ ، ٥٤٩ .

(٢) السابق ص ٥٤٩ ، ٥٥٠ .

(٣) Walter Allen, The English Novel P: 320

(٤) السابق ص ٢٦٨ .

أن « محفوظ » قد سأل نفسه في أعقابهما عن خصائص حياتنا الاجتماعية ، عن ملحننا الأساسي ، وانتهى إلى صورة خاصة هي التي أتاحت لنا القول بأن الكاتب قد كرر نفسه في أكثر من رواية ، ونظن أنه حصر خصال مجتمعه في التماسك الأسرى ، والحفاظ على المظهر ، والميل إلى المتع الحسية مع أصالة روحية مخفية تظهر عند الشدائد .

ونجيب محفوظ في مرحلته الواقعية مثل بنيت يلتقط نماذجه من حيث يكتنفها التطور وتستهدف للتغير ، فـ « المدن الخمس » تمثل عند نقاده مراكز لنوع جديد من التمتع ، ونوع مختلف من البشر كما تعتبر حقولا مستعدة لاستنبات أنواع جديدة من البؤس ، وبالنسبة لبنيت فإن سكان أحياء الفخار لم يكونوا جددا ولا مخيفين ، لقد كانوا مألوفين له جدا ، وعلى الرغم من قبح حياتهم وقسوتها فإنه كان يملك نوعا معيناً من التفكير ينقب عن الجمال ويصر على إيجاده إذا افتداه ، ولمل هذا ما تعلمه من الفرنسيين ، فليس الجمال في الموضوع ، وإنما يمكن في الطريقة التي قدم بها (١) .

وهذا القول يمكن أن ينسحب على تجارب محفوظ الأولى كالقاهرة الجديدة وزقاق المدق . ولقد وصف « بنيت » بأنه روائي إقليمي وبخاصة في رواياته Anna of the five Towns و« حكاية الزوجات المعجّز » وغيرها ، ولكن ذلك لا يعني التزامه بمدينة هانلي حيث ولد ، وهي إحدى المدن الفخارية الخمس ، فقد تجاوز هذه المدن ، ولكنه ظل في حدود نوع معين من المجتمعات في مرحلة زمنية معينة ، وهي صورة للحياة ليس فقط في المدن الخمس ، ولكن في أي مجتمع إقليمي صناعي في حدود العتود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي (٢) . وبنيت في موقفه هذا يختلف كثيراً عن توماس هاردى T.Hardy الذي جرت رواياته في

(٢) السابق نفسه .

(١) السابق ص ١١٨ .

مقاطعة wessex ولم يغادرها روائياً ، ونكته لم يتم بالدلالات الزمنية أو المكائنية بقدر ما جعلها عالماً صغيراً يختزل فيه الكون الكبير . وقد وقف محفوظ بين الكاتبين ، فالنزم القاهرة لم يغادرها طوال مرحلته الواقعية ، وظل في حدود أحيائها الشعبية العتيقة . فإذا ما غادرها البطل إلى أطراف العباسية حيث قصر آل شداد ، أو إلى الزمالك حيث فيلا يسرى بك أو حمديس بك لم يحقق في رحلته ما يتمنى ، وعاد والحسرة أو الحقد يعصف بنفسه . ولكن عنصر الزمان والمكان أساسى في تكوين الرواية الواقعية عند محفوظ ، فدلالة الرواية عنده - كما عند بنيت - في حدود صورتها المرحلية وموقعها التاريخي . ويشارك جون جالسونثي في تسجيل أخلاقيات الطبقة الوسطى ، ولا يتردد « فريزر » في وصف هذا الاهتمام بالطبقة بأنه وليد نظرة ضيقة وإن كان عن جزء مهم من المجتمع^(١) ، ومع ذلك يبدو أن الظاهرة تتجاوز اهتمام بنيت بطبقة بعينها إلى شيء أعم وهو ميل الكتاب في عشرينيات هذا القرن - وهي الفترة التي بدأ محفوظ في أعقابها يقرأ - إلى الاهتمام بقطاع أو اتجاه معين والتوافر على خدمته ، وهذه ملاحظة فريزر نفسه ، الذي يضع ثلاثة متخالفين في حزمة واحدة ، وهم من أشهر كتاب العشرينيات : فزجينا وولف ، وآلدس هاكسلي ، ود. ه. لورانس ؛ « فلقد كان هاكسلي بصفة رئيسية كاتب مقالات ، على حين كانت السيدة وولف شاعرة النفس والإحساس ، وكان لورانس نبياً لديانة جديدة من الاندفاع العاطفي المظلم ، وفضلاً عن ذلك فإن كلا من هؤلاء الروائيين كان لا يتكلم عن الإنسان كجنس ، ولكن عن طبقة منفصلة منه ، فتوفر هاكسلي على الثقافة وتواضعها ، بينما تتكلم السيدة وولف عن الحساسية وتميزاتها ، ويتكلم لورانس عن الإرادة العاطفية واندفاعها وقلقها^(٢) » .

The Modern Writer and his World, p : 82 (١)

(٢) السابق ص ١١٥ .

ويمكن أن نجمع إلى تأثير المرحلة بعامة ، وبنت بصفة خاصة ، تأثيراً آخر هو أن نجيب محفوظ من أبناء هذه الطبقة الوسطى ، ولعله قرأ — على نحو ما ناقشه محرر صحفى — أن الرواية فن برجوازى ، فكان هذا الإيثار منه وليد مدارك متعددة .

ولقد بدأ « الطريق » من الإسكندرية وانتهى إلى القاهرة ، وفى « السمان والحريف » حدث العكس ، وفى ميرامار « جمع بين المدينتين فى زمن واحد ، ومع تخليه عن القاهرة القديمة كبيئة لروايانه ، أحس بضرورة التخلّى عن المعانى المباشرة والحرص على الموازنة الاجتماعية أو تقديم الشرائح ، وأخذ يتطلع إلى الدلالات الإنسانية والمشكلات الكوفية أو المصيرية بالنسبة للإنسان ، غير مرتبط بمرحلة أو طبقة فى الحل الأول .

وقد تأثر محفوظ بديكنز فى جمعه بين المتناقضات فى بقعة واحدة ، وزقاق المدق هى الصورة الكاملة لما كان يهواه ديكنز من أجواء فيها الراحة النفسية والرح إلى جانب الظلام والعنف والجنون والموت^(١) ، وقد جمعت أولى روايات محفوظ الواقعية بين الروحى والمادى والفوضى ، وكذلك اجتمع القواد مع الاشتراكى مع السلفى على المقهى فى خان الخليلى ، وزقاق المدق تذكر ببعض ملامح « أوليفر تويست » ، فهذه التنويعات تسبغ على جو الرواية كثيراً من الحيوية وتستعمل كأداة تشويق . ومع ذلك فإن ديكنز كان أكثر تفاؤلاً من محفوظ ، وأكثر قدرة على خلق جو خاص تعيشه شخصياته بقوانينه الخاصة ومنطقه الخاص وإقناعه ، وإن لم يشبه الأصل ، ولكن « محفوظ » بعد أكثر كتابنا الروائيين قدرة على إغلاق أبواب العالم أمام القارئ ونقله جسماً وروحاً إلى جوه الروائى وعالاه الخاص ، وهو يتوصل إلى ذلك بالعناية

(١) عن ديكنز رجعنا إلى : القصة فى الأدب الإنجليزى ، ودرسات لأعلام القصة .

المبالغة أحياناً بالتفاصيل الصغيرة والتنبه الذكي للملابسات الأمور ، ووضع أسس دقيقة لكل حركة محسوبة ستحدث فيما بعد .

ويشير نجيب محفوظ إلى قراءته وتأثيره بتوماس مان ، وتكاد مراحل

الكاتبين تتفق في خطوطها العامة ، وأول رواية له « بودنبروكس » التي نشرت سنة ١٩٠٠ وجلبت له الشهرة ، تروى تاريخ عائلة في « لوبيك » طرح فيها موضوعه المفضل ، وهو الحضارة والقوة في دور الانحلال ، والصراع بين الفن والحياة ، كما طرح من خلال روايته الأخرى « الجبل السعري » موضوعه على مستوى أشمل ، هو دراسة المجتمع الأوربي في دور تفككه وانحلاله^(١) ، ولم يقف اهتمامه عند رصد مظاهر الانحلال ودوافع الازدهار في حياة أسرة أو دورة مجتمعية فحسب ، ولكنه أعطى اهتمامه أيضاً للشذوذ الجنسي في شتى صوره ، وقد شغلته مشكلة لم تشغل كاتباً أو تلفت انتباهه ، هي مشكلة الفنان في المجتمع البرجوازي ، وهي موضوع روايته الثانية : « صاحب الجلالة » ولكن التشابه أو التأثير يعود حين يكتب « الجبل السعري » ، وحاول أن يمرض فيها العقد النفسية من رؤية فرويديه ، ثم كانت رواية « يوسف وإخوته » التي كتبها في ستة عشر عاماً ، وفيها يهتم بدراسة النفس والأساطير دراسة هادئة عميقة ، وتخلي عن شغفه القديم بتصوير الانحلال والمرض والموت . ثم قدم دراسة رمزية للشعب الألماني في « دكتور فاوستوس » . وسليته السياسية هي المسيطرة في بداية حياته الفنية ، إلا أنه اضطهد لأنه غير مؤيد للفاشية ، فاتخذ منها موقفاً معادياً صريحاً ، وبعد أن كان يقول بضرورة الفصل بين الفن والسياسة عاد فاعتبر السياسة أخلاقاً عامة ، ودعا الفنان إلى ضرورة المشاركة فيها للمحافظة على المجتمع الذي يسمح بالخلق الفني .

وقد اهتم محفوظ بالبرجوازية في طريقها إلى الانحلال ، واهتم بيئته التجار والموظفين ، وامتلات قصصه بالموت والمرض والشذوذ والجنون ، وأقام رواية كاملة على عقدة نفسية من مفهوم فرويدى ، وقدم بعد ذلك دراسة فنية رائعة مستوحاة من القصص الدينى والأسطورى فسر من خلالها التطور الحضارى العام (أولاد حارتنا) ، وكان موقفه فى كافة المراحل السابقة موقف المؤرخ لحياتنا السياسية ، يكشف عن عيوب الماضى ، لكنه فى « ميرamar » و « ثلاثة أيام فى اليمن » و « عنبر لولو » و « حارة العشاق » و « روبابيكيا » و « الرجل الذى فقد ذاكرته مرتين » وهى آخر ما نشر له من قصص - يتخذ موقفا صريحاً تجاه ما يجرى الآن على أرضه .

ونستطيع فى نهاية الرحلة أن نشير إلى « حكاية الزوجات المعجائز » على أنها ذات الأثر الواضح فى فنه ، فالفراق تحت دواع خاصة ، والاعتزاز المرضى بالكرامة ، وقسوة الحياة ، وانتهازية الإنسان وعبوديته لمصالحه الخاصة ، وتصادم الأجيال واختلاف نظرتها إلى الأمر الواحد ، كلها مطروحة فى الزوجات المعجائز من خلال مصير الأختين المعجوزين ، وقد كانت البلهاء الغبية أطيّب حظاً من الجميلة المغامرة ، التى غادرت كل شىء حتى كلبها الفرنسى القديم ، الذى بقي فى البيت ليحرس المكان الخالى^(١) .. وهذه الجوانب كانت أثيرة عند هذا الكاتب إلى حد الانحصار فيها ، وهى أثيرة أيضاً عند كاتبنا فى مرحلته الواقعية . وأخشى ما نخشاه فى الختام أن يكون إغراء كشف المشابهات التى قد تكون خادعة وقائمة على تأثر عام بالمصر نفسه وبالسياق الفنى العام ، مفسداً للإحساس بأصالة هذا الكاتب وجهده فى خلق رواية واقعية مصرية خالصة ، ولعل الصفحات الأولى من هذا الفصل قد استطاعت أن تنفى بذلك بعض الوفاء .

E. A. Grozier and M. Gillett, Plots Outlines of 101 Best (١)
Novels P:279

حصّاد الدراسة

بعد هذه الرحلة مع الرواية العربية في منحها الواقعي ، يمكن أن نؤكد على ملامح واتجاهات بعينها ، ميزت هذه الواقعية العربية عن الواقعية المذهبية الأوروبية ، بما يتجاوز كثيرا تصوير العلاقة في حدود ما يكون بين الأصل والصورة ، أو بين الأب والابن من ملامح واضحة لا تخطئها النظرة العابرة . إن الواقعية العربية استنبتت في أرضها ، وقد أكد أصالتها وذاتيتها استهدافها لتأثيرات شتى من آداب مختلفة يصعب اكتشاف أوجه شبه بينها ، أو تحديد آثارها في هذه الواقعية العربية .

وعلى نحو ما وضح الأمر في القسم الأول من هذه الدراسة، فإن الواقعية الأوروبية التي ظهرت علاماتها الهادية في منتصف القرن الثامن عشر ، واستكملت أصولها الفنية وفلسفتها الاجتماعية بعد قرن من هذا التاريخ تقريبا ، هذه الواقعية كانت محصلة آراء جديدة في الفلسفة والاجتماع والاقتصاد، كما كانت بإيجاء العديد من المخترعات التي مكنت الإنسان من معرفة الكثير والدقيق عن نفسه وعن الكون ومخلوقاته ، فضلا عن تأثيرها الواضح بانتقال مركز الثقل الاجتماعي والسياسي إلى طبقات جديدة ، برزت على الأخص إبان الثورة الفرنسية ، واستكملت تنظيمها وفرضت وجودها بثورة باريس سنة ١٨٤٨ . وإذا كان من المجازفة تحديد الحركات والتطورات الفنية بتواريخ قاطعة ، فإنه من الممكن

— بدرجة ما — قبول ثورة باريس وعودة الجمهورية كمحرك لمواطن الكتاب الشباب في بلدان أوربية غديدة نحو الطبقات الصاعدة ، ومحاولة تقويم الشرائح الاجتماعية على أساس من قيمتها العملية .

وهنا نقشابه الواقعية العربية والواقعية الأوربية ، فقد قام هيكل وكتاب المقامات الحديثة بجذب الانتباه إلى الحياة المصرية المتميزة ، ورفض التقليد المطلق للثقافة العربية الماثورة الكلاسيكية الطابع ، التي تعبر عن حاجات — وتتجه إلى إمتاع — « سمار الصالون » ، كما رفض هذا الفريق أيضاً الاعتماد على الحكاية الشعبية ربما لبعدها عن الصدق — بمعناه العام لا الفني — وعجز هؤلاء الكتاب عن تطويع رموزها للتعبير عن عصرهم ومجتمعهم . ومن ثم كان اتجاههم إلى الواقع الاجتماعي العام ، مع نزعة هجائية تختلف اتجاهاتها وحدة حسب طبائع هؤلاء الكتاب ومكوناتهم الثقافية . هذا الجيل الذي عمر بفنه العقد الأول من هذا القرن ، ويمثله هيكل ولطفى جمعه والمبولحى وحافظ إبراهيم وطاهر حفى ، يمكن أن يقرن جهده في أدبنا الروائى إلى جهود ريقشارد سون وصحبه من كتاب الرواية الإنجليزية في منتصف القرن الثامن عشر . ثم جاءت الثورة المصرية سنة ١٩١٩ لتؤكد دور الطبقة الوسطى في بناء الأمة ، وتلد البطل الشعبى من غمار الناس ، ففي أعقاب هذه الثورة ، ومن قطفها الدانية ظهرت المدرسة الحديثة ، رافعة شعار « المصرية المصرية » ومؤسسة الواقعية المصرية في الحركة الروائية ، باتجاهها نحو الطبقات الشعبية ، وعطفها على المهضومين اجتماعياً ، وكشفها عن أسس جمالية جديدة للغة لا تتمثل في جزالة العبارة ونخامة الأسلوب ، ونزوعها إلى التحليل والاستغناء به عن روعة الوصف

وتهاويل الخيال . وقد ساندتها «مدرسة الديوان» النقدية، بدعوتها إلى الصدق الفني ، ورفضها للشكل الفني القائم على العفوية والاستطراب ، واللغة المصنوعة التي لا تنهى عن إحساس صادق . كما أننا رصدنا خصائص الحركة الواقعية الأولى التي تمثلها المدرسة الحديثة ، من اهتمامها بالقصة القصيرة ، وإسباغها الثوب المحلي ، وجنوحها إلى تصوير الشخصيات الشاذة ، واهتمامها الأكثر بقصة الشخصية ، وما إلى ذلك من مميزات

إن تشابه المسار بين الرواية الواقعية المصرية والرواية الواقعية الأوربية في أكبر مهادها وأكثرها نشاطا ينفي النزوع إلى التقليد ، ويؤكد أصالة الحركة الفنية ، تلك الحركة التي كانت تستمد مبرراتها وملاحمها من الثورة الشعبية الأصلية ، لأنها اتجهت مباشرة إلى من تحملوا العبء الأكبر في الثورة، وأثبتوا وجودهم في لحظة الأزمة ، وهم أبناء الطبقة الوسطى والشعبية . فكان لابد أن يأخذ أبناء هذه الطبقات مكانهم في الفن الجديد، وأن يعبروا عن أنفسهم في شكل مبتكر يتسع لهم ، حيث ضاق وعاء الشعر عن التعبير عنهم .

ومن جهة أخرى يجب أن نشير إلى اختلاف الركائز والمكونات ، فقد قامت النظريات العلمية والاكتشافات والأفكار الاجتماعية بدور حيوي وهام بالنسبة للناقد الأوربي والكاتب الأوربي ، بمعنى أنها كانت ذات تأثير مباشر، لدوافع المعاصرة ولوحدة الثقافة في تلك المجتمعات التي قطعت - في ذلك الحين - شوطا لا يستهان به على طريق التقدم في شتى المجالات. وهنا يختلف الأمر بالنسبة للكاتب المصري ، إذ يبدو أن النظريات الفلسفية والعلمية المجردة لم تكن تشغله بدرجة كبيرة ، ربما لفصل التقليدي - الذي كان سائداً عندنا - بين العلوم

والإنسانيات، وربما لأن هذه النظريات كانت ما يزال غريبة عن البيئة المتخلفة، وأيضاً فإنها تصدم موروثات البيئة بعنف، فنظرية التطور والنسبية وأفكار فرويد عن الدوافع، وكارل ماركس في تفسيره للتاريخ، ليس من السهل على المتعلم المصري في تلك الحقبة الاقتناع بها أو تفهمها، إن لم يملك استعداداً شخصياً لها. ولهذا لم تصادف أفكار وروايات فرح أنطون، وكذلك شبلي شميل ومن بعدها سلامة موسى رواجاً عند عامة الكتاب، وظلت تمثل فكراً منزلاً إلى درجة كبيرة. ومن ثم كان البديل في حركتنا الروائية يتمثل في الوعي العام عند الفئات المثقفة بضرورة اعتناق التقدم ونيل التخلف بكل ما يمثل من جهود الفكر والوقوف عند التقليد وعبادة الماضي، فقام التجديد الديني، والدعوة إلى تحرير المرأة، والبحث عن شخصية الوطن وتأصيلها، وفتح النوافذ على الحضارة الغربية، والبحث عن لغة عصرية وأشكال فنية عصرية، قام بتمهيد التربة وإعدادها للخروج من الضباب الفكري والاجتماعي إلى نصاعة الحقيقة ووضوح نهجها.

ويمكن أن يقال في مسار الواقعية العربية في مجال الرواية: إنها مضت من لطفي جمعة والمولاي وهيك، عبر المدرسة الحديثة ممثلة في تيمور ولاشين وحقي وحسين فوزي، ومن عاصرهم ولم يكن من زمريهم مثل عيسى عبيد وأخيه، لتزدهر بعد ذلك عند الجيل الثالث من متخرجي الجامعة، عادل كامل ومخولف ومحفوظ والسحر.

ويمكن أن يقال أيضاً — كما دل ترادف فصول هذه الدراسة —: إن هذه الواقعية العربية لم تستطع جهود كافة الكتاب، وإنما مازجها — على

مستوى المسار العام ، ومستوى كل كاتب على حدة - خط رومانسى يظهر ويحتفى أمام دوافع عديدة لكنه لا ينمى ، وإن هذا الخط يبدأ من هيكل أيضاً ، ويمضى عبر الحكيم فى نتاجه المبكر ، وطه حسين فى نتاجه المبكر أيضاً ، والملازنى ، ليقترب أكثر من الواقعية عند أبى حديد وعبد الحلیم عبد الله .

ويمكن أن يقال أخيراً : إن الواقعية العربية تلمست أسسها النظرية المبكرة من الأدب الفرنسى ، تدل على ذلك ثقافة كتابها الأول - هيكل ولطفى جمعة - كما تدل مقدمة لطفى جمعة لروايته « فى وادى الهموم » ومقدمة عيسى عبيد الجموعته القصصية الضافية « إحسان هانم » ، ولكن هذا التفرد لم يدم طويلاً ، فبفضل المناهج الدراسية التى رفعت من أهمية اللغة الإنجليزية ، وبالضجيج الهائل الذى أحدثته الثورة البلشفية سنة ١٩١٧ ، اجتمع تأثير الأدب الإنجليزى والروسى إلى الأدب الفرنسى عند رواد المدرسة الحديثة ، تلك المدرسة المصرية الأصيلة التى تفتتح وجدانها للتفاعل الخلاق مع الآداب الأجنبية ، حين شرعت فى البحث عن حوار حى يمدّها بمزيد من الحركة ، واستطاعت أن تحل مشكلة التعارض المظنون بين معنى الأصالة وقبول التفاعل مع الآداب الأجنبية ، وذلك بزواجها الموفق بين المصرية والمصرية.

وقد تختلف الآراء والاستنتاجات حول قيمة تأثير كل أدب من هذه الآداب العالمية الثلاثة ، ووجهة هذا التأثير . ولكن الانطباع الذى يترسب فى النفس بعد قراءة آثار هذه المدرسة الحديثة أنها ظلت مدرسة مصرية الملامح ، أصيلة فى التعبير عن حركة المجتمع وحركة الفن القصصى معاً ؛ بإثارة الشخصيات المصرية

الصميمة ، وتعبيرها عن مشكلات مجتمعتها ، وإبرازها للامح هذا المجتمع وسماته ، في شكل فني بسيط يناسب فناً ما يزال في طور التجريب والتكوين . إلا أن الجيل الثالث قد أظهر اهتماماً بالكتاب الإنجليزي يفوق اهتمامه بغيرهم ، فتصدرت أسماء : ديكنز وجالسورثي وبنيت وفرجينيا وولف وبرنارد شو ، وهذا من تأثير الاهتمام باللغة الإنجليزية وأدبها في المدارس والجامعة ، وقد صادف هذا النشاط في لإقبال على الكتاب الإنجليزي تبديداً وانطفاءً في الأدب الروسي في أعقاب الثورة وإبان السطوة الستالينية ، بما عبر عنه « هنري جيفورد » في قوله إن الأدب الروسي فقد طرق خبرته . ولهذا ظل الأدب الروسي في مجالى الرواية والقصة القصيرة مرتبطاً بكتاب ما قبل الثورة الباشفية ، فإذا جاوزنا مكسيم جوركي المخضرم — وإن كان نتاجه العظيم يرتبط بمرحلة ما قبل الثورة — فإن الأسماء التي ظلت تتداول بين الكتاب العرب هي أسماء : جوجول ، ود ستوفسكي ، وتشيكوف ، وتولستوى . ومنذ بضع سنوات فقط انضمت إليها أسماء كتاب آخرين تميزوا بوجودان إنسانى تجاوز عقيدتهم الماركسية ، مثل إيليا اهرنبورج وباسترناك وفشينكو .

وإنه لمن الظلم حقاً ، للواقعية العربية ، أن نرجع نظرتها النقدية المتشائمة التي غلبت عليها إلى تأثير هذه الآداب التي انفعلت بها دون غيره ، لأن دواعى الحياة المصرية كانت تدفع بالكتاب إلى هذا الموقف المتشائم الذى رأيناه واضحاً في نهايات قصص تيمور ولاشين وزكى مخلوف وعادل كامل ومحفوظ وغيرهم ، وليس من قبيل المصادفة أن يتوقف بعض هؤلاء الكتاب عن الإنتاج الفنى يأساً من التغيير عن طيق الكلمة ، مثل لاشين ومخلوف وعادل كامل ، فإنهم

بهذا التوقف يعبرون عن فرديتهم في التفكير وعزلهم عن المجتمع في قطاعاته العريضة النامية ، وعجزهم عن خلق ثقافة موحدة ذات طابع عام يلتقي عليها الكاتب والناقد والجمهور ، فإن الحديث لى الناس - لا عنهم - هو الذى يعطى الأدب مشروعية وجوده الحق . وإلى جانب هذا الدافع « الشخصى » قام اضطراب الحياة المصرية بالدور الأساسى ، فبعد كلمة الأمل التى حملتها وبشرت بها ثورة ١٩١٩ تحولت السياسة إلى مظالم للسان ، وتقلص دور الجماهير الشعبية وحوربت نزعات الإصلاح من خلال النظم الدستورية . فلا كُر من مرة رفض قانون تحديد الملكية الزراعية فى البرلمان والأخذ بمبدأ الضريبة التصاعدية وقانون من أين لك هذا ؟ وفيدت حرية الرأى فى الصحافة والجمعيات ، حتى صار إعلان الأحكام العرفية هملا تقليديا يكاد يكون القاعدة . ويكفى أن نذكر أن الشباب قد تجمع سنة ١٩٣٥ ليكره الساسة على اللقاء والتوحد من أجل قضية الوطن الكبرى « الجلاء » ، وأن هذا الائتلاف المصنوع لم يدم أكثر من عامين ، وهكذا اتسمت الفوارق وتعطلت حركة الإصلاح الاجتماعى ، وصارت كلمات : « الفقر والجهل والمرض » من الشعارات المتداولة فى خطب الساسة دون أن تعنى جهداً حقيقياً للتغيير . وهكذا تلتقى هذه المؤثرات جميعها لتجعل الغلبة للواقعية النقدية بنزعها المتشائمة ، ونظرتها القاسية للحياة والأحياء .

وليس من الإنصاف إغفال روح التفاؤل التى كانت تسرى على استحياء فى « عودة الروح » و « الأيام » و « شجرة البؤس » و « دعاء الكروان » ، ولكنه لم يكن النعمة الغالبة على المرحلة ، كما لم يكن النعمة الغالبة عند هذين الكاتبين ، وهذا يؤكد أن دواعى الإحباط كانت أقوى من تفاؤل المتفائلين . وإن حق علينا أن نجل لها أنها مملكان الرؤية الأكثر شمولا والكلمة

الأقوى تأثيراً وإيجابية ، والتحليل الأصدق تفلطنا لخصائص الأمة وقوانين التطور العام .

ولقد تأثر نجيب محفوظ بطله حسين في بعض أوجهه ، ولا بد أن يكون قد قرأ الحكيم ، ولكنه مع ذلك لم يتابعهما - ولا غيره قد فعل - في نزوعهما إلى التفاؤل وقدرتهما على قراءة المستقبل ، إلا في حدود ضيقة .

ولقد كان على الكتاب للتفائلين أن ينتظروا تفجر ثورة يوليو، وما أعقبها من تغييرات في وجه المجتمع المصري ، ليتخذوا من ذلك دافعا ومحبذا لتفاؤلهم الذي يختلف حذريا عن تفاؤل الحكيم وطه حسين (في رواياتهما التي سبقت الإشارة إليها) في كونه يعبر عن القوى الجديدة في المجتمع ، ويشرب قيمها ويرفع من قيمة هذه القيم بإبراز مغزاها وهدفها الإنساني، ويتجلى ذلك عند: الشرقاوى وفتحى غانم ويوسف إدريس والسعدنى ونعمان عاشور وغيرهم ، وقد انسحبت نظرهم المتفائلة إلى « الماضي » نفسه حين يتخذونه موصفا لكتاباتهم ، فإنهم يلتقطون من هذا الماضي - الذى كان يبدو قائما - الحادثة أو الشخصية التي تعبر عن إيمانهم بالمستقبل، وتتمكن من القول بأن ما حدث لم يكن مفاجأة أو معجزة ليس لها من تعليل ، وإنما سبقتها إرماصات وعلامات قام بها جنود مجهولون هم المعبرون الحقيقيون عن وجدان الشعب وإيمانه بالمستقبل .

وقد عكست موضوعات الروايات الواقعية والقضايا الفنية المثارة من حولها ملامح التطور الاجتماعى والفنى . وبالنسبة لنوع الموضوعات نجد مشكلات التجديد الحضارى تستأثر باهتمام كتاب المقامات ، ولكن هذه القضية لا تشغل فكر مؤسسى المدرسة الحديثة ، ومعنى ذلك أن استلهاهم الحياة الأوربية في جوانبها السليمة لم يعد محل تنازع ، وقد رأينا يحى حتى بأسى لاختفاء المرأة

من الحياة العاملة، ولحرمانها من الحياة العاطفية الواضحة (والرجل أيضا بالمقابل محروم من مثل تلك الحياة) أما الشاغل الأكبر لهذه المدرسة فكان يتمثل في التعبير عن الطبقة الوسطى من المجتمع، بكل ماتعج به هذه الطبقة من أوجه القوة والضعف، كما تمكنت هذه المدرسة من الإشارة إلى المستقبل حين عبرت « حواء بلا آدم » عن أزمة الطبقات المقبلة، ومعاراة الطبقة الوسطى أن تتقرب من الطبقة العالية وأن تشاركها مغانمها، ويمكن اعتبار هذه الرواية النفس الممتد بين المدرسة الحديثة وجيل متخرجي الجامعة في اهتمامه بالقضايا الاجتماعية ككلح أساسى في روايات هذا الجيل . لم تعد قضية ظهور الشخصية المصرية موضع جدل ، كما لم تعد من ثم دليل الوطنية والأصالة ، وصار للقياس المقبول هو التعبير عن قضايا اجتماعية تمس القاعدة العريضة من الهرم الاجتماعى . لقد تعرض «هيكل» لحياة هذه القاعدة العريضة ، لكنه اتجه إلى جوانب ليست من صميم مشكلاتها المفعدة ذات الطابع العام ، وهو بذلك يختلف عن مجالات اهتمام الأجيال التالية ، فشكلة الطبقات والحرب والانحلال الاجتماعى تنال أكبر اهتمام من هذا الفريق الذى عاصر الحرب الثانية ، وشهد كوارثها ، كما شهد تروى الحياة الاجتماعية المصرية فى أعقابها .

كما تعكس القضايا الفنية المثارة حول هذه الروايات تطور ونمو الفن الروائى الواقعى ، فمقدمة لطفي جمعة انصب اهتمامها على مقاومة النزعة التخيلية المسرفة التى تهرب من مواجهة الواقع ومناقشته ، أو رفض حكاية الفتى الفقير الشجاع الذى ينقذ الأميرة الجميلة من خطر داهم ويتزوجها ، فهذا التعبير الحالم والأسطورى عن رغبة الثورة لم يعد مرضيا مع نمو الوعى الفنى وفوازع التطلم الاجتماعى وقد شاركه عيسى عبيد فى مقاومة الإسراف العاطفى ، ومعاراة

ضيق الفكرة المتداولة عن معنى الجمال كما تتمثل في محاولة تجميل الطبيعة بدعوى إكمال نقصها ، لأن الحقيقة — كما يرى عبيد — لها من الجمال ما يغنى عن أية إضافة ، سواء كانت جميلة أو قبيحة في رؤية العين أو الشعور ، وكان هيكل — كما تدل مقدمة زينب — شديد الإحساس بقيمة الشكل الفني الذي اكتشفه ، حتى عبر عنه بأنه شعر بقيمة الفتح الجديد الذي أحدثه في الأدب العربى . ولقد جمعت « المدرسة الحديثة » بين دعوة لطنى جمعة ودعوة هيكل ، فكانت المصرية المصرية دعوة إلى شكل فنى عصى يستمد مادته من الواقع المصرى ويعبر عن الشخصية المميزة للوطن . ولكن من الحق أن هذه المدرسة ظلت غالباً عند حدود الإدراك النظرى ، ولم تترجم مبادئها النظرية إلى أعمال فنية ناضجة ، يمكن أن تدل على مصريتها يقيناً . لكنهم على أية حال قد فتحو باب الحوار ومهدوا الطريق .

ولقد أثير الجدل حول لغة التعبير ، وهل تكون الفصحى أو العامية ، وشهدت الأربعينيات رجعة تيمور إلى آثاره الأولى يعيد صياغتها ، ولكن قضية العامية أو الفصحى لم تعد تنصدر المناقشات النقدية الآن ، إقراراً لحق الأديب فى اختيار أدواته التى ينقل بها تجربته ، واعترافاً بحق عامة الناس أن يكون أديبهم على نحو ما يعيشون ويتكلمون ، ما دام هذا الأدب بدعى التعبير عنهم ، ويتوخى التأثير فيهم . ولنا فى مجال مناقشة هذه القضية ، لكنها على أى حال لم تعد فى حجمها القديم . ومع هذا فلن يصح لنا القول بالتلازم — أو عدمه — بين الواقعية العربية والعامية أو الفصحى ، فقد استعمل كتابنا الواقعيون مختلف مستويات التعبير ، وتعرض كل فريق للإنكار من بعض النقاد ، ولكن هذا لم يحمل أحداً على التنازل عن أسلوبه الذى ارتضاه ، باستثناء محفوظ الذى قلت فى رواياته المتأخرة العبارات الثقيلة نوعاً ما ، بل صار فى أعماله

المتأخرة يحاول مداعبة العامة . ويمكن الزعم بأن العامة هي صاحبة الحظ الأكبر في نتائج الواقعيين من الشباب ، وقد ارتبطت بالانصراف النفسي عن الرواية والاهتمام بالسرحة في فترتنا الراهنة .

أما القضية التي استأثرت بالاهتمام في الفترات المتأخرة فهي عن طبيعة التجربة الواقعية وحدودها ، إذ صارت « الواقعية » مشجبا مقبولا وقريبا لكل نتاج فني يجد القبول عند قطاع من الجمهور ، يدعيها من يقصر فنه على التجارب الجنسية والشخصيات النسائية الشاذة ، كما يدعيها كتاب القصص العاطفية عن الحب والخيانة والثأر ، ويتطل بها كتاب القصة النفسية أيضا ، وقد كانت المناقشات بين طه حسين والعالم ، وبين الدكتور القط وعبد الحليم عبد الله ويوسف السباعي ، وبين لويس عوض ومحمود شاكر ، تهدف إلى الانتصار لمعنى الواقعية في الأدب ، فيما يرى كل فريق من هذه الفرق المديدة .

وعلى مسار الرواية الواقعية أيضا ، بوسعنا أن نلاحظ أنها بدأت بقصة الشخصية « زينب » و « رجب أفندي » و « ثريا » مثلا ، ليست مجرد أسماء ، ولكنها إلى ذلك علامة على البناء الفني للرواية . ثم تنتقل إلى « شخصية » في موقف تتفاعل فيه مع غيرها ، وقد يبدو هذا في عنوان الرواية أيضا مثل : « حواء بلا آدم » و « سلوى في مهب الريح » . واتساع الشريحة الاجتماعية توطئة للتقليل من أهمية الشخصية الفردية واستهداف لقصة الأجيال ، وقصة الأحياء ، وقصة الطبقة ، ومن ثم ظهرت « في قافلة الزمان » و « شجرة البؤس » و « زقاق المدق » ... الخ .

وقد اتسمت الحركة الواقعية الأولى بسماة عديدة مرضناها في مكانها من هذه الدراسة ، وكان من الظواهر الواضحة فيها اعتماد الرواية على شخصية شاذة فحسبا ، وقد عللنا ذلك بجدانة علم النفس بالنسبة لثقافة العربي ، كما أن إشار

الشخصية الشاذة يمد تجاهلا ضمنيا لفكرة الشخصية السوية ، أو ذهابا في الفروق بينهما مذاهب خيالية غير علمية ، مما يوافق علما لم تستقر دعائمه في البيئة ، وفنا ما يزال في دور التجريب ، يمنح إلى المبالغة وافتعال الجلبة .

وربما تذكرنا شكوى يحيى حتى من اختفاء المرأة من الحيلة الاجتماعية ، ومن ثم اختفاء مشكلاتها من الرواية ، ولعل هذا كان دافعا إلى إثارة الشخصيات الشاذة — بالإضافة إلى ماسبق من دوافع — وخلق القصص الأولى من مشكلات العاطفة . ولا ينفي هذا قيام « زينب » على مشكلة عاطفية في بعض أوجهها ، ولا شك أن الحرية النسبية المتاحة للفتاة الريفية كانت وراء إمكان هذه التجربة التي آثرها هيكل ، وخلق رواياتنا وقصصنا في تلك الحتبة من مشكلات العاطفة له مدلوله الاجتماعي الخطير ، إنه يعنى — بالنسبة للمجتمع ككل — العجز عن بذل الجهد من أجل التكيف الاجتماعي ومقاومة نيار التقليد ، ويعنى بالنسبة للكتاب أنهم لم يستطيعوا استيعاب مرحلتهم بعمق ، لأنه لا بد أن توجد الشخصية الاجتماعية التي تحاول — من خلال مواقف متفاعلة ومتضاربة — أن تغير الصورة المكررة والرتيبة للحياة الاجتماعية .

ولقد استمرت الشخصية الشاذة في الرواية الواقعية إلى يومنا، ولكن العمل الفني لم يعد يقوم عليها ، وإنما يستكمل بها بعض ملامحه . لقد فقدت طرافتها ، واحتلت حجمها الحقيقي في مجال الفن ، قيمتها محدودة غالبا .

ولقد تطور الموقف أيضا حيال الشخصيات الشعبية ، من مجرد إثارةها بالانتخاب مع القسوة عليها ، إلى طرح قضاياها بحيدة أو ما يقاربها ، إلى العطف عليها وتبني وجهة نظرها . وقد استقرت على هذا الأساس عند الواقعيين الاشتراكيين الذين كثر ترديدهم لقضايا طبقات السفح والعطف عليها ، وبخاصة في أعقاب ثورة يوايو ، وإلى اليوم .

المراجع والمصادر

(أ) المراجع العربية

- ١ - أحمد الخشاب (دكتور) سكان المجتمع العربي : مكتبة القاهرة الحديثة .
- ٢ - أحمد أمين (دكتور) زعماء الإصلاح في العصر الحديث : مكتبة النهضة المصرية .
- ٣ - أحمد لطفي السيد تأملات : دار المعارف بمصر ١٩٦٥
- ٤ - أحمد هيكمل (دكتور) الأدب القصصي والمسرحي في مصر : دار المعارف ١٩٦٨ وتطور الأدب الحديث في مصر . دار المعارف ١٩٦٨
- ٥ - أدوين موير بناء الرواية ، ترجمة إ . الصيرفي . الدار المصرية
- ٦ - إسماعيل أدهم (دكتور) توفيق الحكيم : دار سعد مصر ١٩٤٥ .
- ٧ - النروب جريه نحو رواية جديدة : ترجمة م . أ . مصطفى . دار المعارف .
- ٨ - أنور الجندى المعارك الأدبية : الأنجلو المصرية المحافظة والتجديد في النثر العربي المعاصر : ١٩٦١ .
- ٩ - أنور لوقا (دكتور) بلزك : حياته وأدبه . المكتبة الثقافية .
- ١٠ - ت . ب . بوتومور الطبقات في المجتمع الحديث : ترجمة و . مسيحة . الأنجلو المصرية .
- ١١ - توفيق الحكيم تحت شمس الفكر : مكتبة الآداب . ط ١

- تحت المصباح الأخضر : مكتبة الآداب .
 التعادلية : مكتبة الآداب .
 زهرة العمر : مكتبة الآداب . ط ٢ ، و ط
 الهلال .
 فن الأدب : مكتبة الآداب .
 مسرح المجتمع : مكتبة الآداب .
 المسرح المنوع : مكتبة الآداب .
 المدنية الأوربية : ترجمة م . أ . علي . دار
 نهضة مصر ١٩٦٦
 ١٢ - جيفرى برون
 ١٣ - جمال الشيال (دكتور) تاريخ الترجمة والحركة الثقافية : الفكر
 العربي ١٩٥١ .
 ١٤ - جميل سعيد
 اتجاهات الأدب الإنجليزى : دار المعارف
 بمصر .
 ١٥ - جوستاف لانسون
 تاريخ الأدب الفرنسى : ج ٢ ترجمة م . قاسم .
 المؤسسة العربية الحديثة ١٩٦٢
 ١٦ - جون فريفييل
 الأدب والفن فى ضوء الواقعية : ترجمة م م
 الشوباشى : دار الفكر العربى .
 ١٧ - جون هرمان راندال
 تكوين العقل الحديث . جزءان . ترجمة ج
 طعمة . دار الثقافة بيروت .
 ١٨ - جيمس بيكى
 مصر القديمة . ترجمة نجيب محفوظ . مطبعة
 المجلة الجديدة بالقاهرة .
 ١٩ - حبيب الزحلاوى
 أدباء معاصرون : مكتبة نهضة مصر ١٩٥٣
 شيوخ الأدب الحديث : مكتبة نهضة مصر .
 ٢٠ - حسيب الحلوى
 الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى : ج ٣
 مكتبة ربيع .

- ٢١- زكريا إبراهيم (دكتور) مشكلة الفن : مكتبة مصر.
- ٢٢- زكى نجيب محمود (دكتور) وجهة نظر : الأنجلو المصرية ١٩٦٧.
- ٢٣- رشاد رشدي (دكتور) مقالات في النقد الأدب : الأنجلو المصرية ١٩٦٢.
- ٢٤- جان بول سارتر ما الأدب ؟ ترجمة م. غ. هلال . الأنجلو المصرية .
- ٢٥- سلامة موسى البلاغة العصرية : المطبعة العصرية ١٩٥٣
الأدب للشعب .
- ٢٦- سهيل إدريس (دكتور) محاضرات عن القصة في لبنان : معهد الدراسات العربية .
- ٢٧- ستانلي هايمن النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : جزءان .
ترجمة عباس ونجم . دار الثقافة . بيروت .
- ٢٨- شكري عياد (دكتور) البطل في الأدب والأساطير : دار المعرفة بالقاهرة .
- ٢٩- شوقي ضيف (دكتور) المقامة . دار المعارف بمصر
الأدب العربي المعاصر في مصر . دار المعارف ١٩٥٧ .
- ٣٠- صفاء خلوصي (دكتور) دراسات في الأدب المقارن : بغداد ١٩٥٨ .
- ٣١- طلعت عيسى (دكتور) سان سيمون . دار المعارف بمصر ١٩٥٩
- ٣٢- طه حسين (دكتور) من أدبنا المعاصر . الشركة العربية ١٩٥٨ ، خصام ونقد ودار العلم للملايين . بيروت ١٩٦٠
- ٣٣- طه محمود طه (دكتور) القصة في الأدب الانجليزي : الدار القومية بالقاهرة . دراسات لأعلام القصة مطبعة دار الكتب .

- ٣- عباس خضر
٣- عباس محمود العقاد
القصة القصيرة في مصر: الدار القومية بالقاهرة.
أنا : مقالات مجموعة نشر دار الهلال .
الديوان (بالاشتراك) جزءان ١٩٢١ .
بين الكتب والناس : مطبعة مصر ١٩٥٢
مراجعات في الأدب والفنون
دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية:
مكتبة غريب .
شعراء مصر وبيئاتهم : القاهرة ١٩٣٧ .
القرن العشرون : مكتبة الأنجلو المصرية.
اللغة الشاعرة - مكتبة الأنجلو المصرية .
٣٦- عبد الحميد جودة السحار
٣٧- عبد القادر القط (دكتور)
٣٨- عبد الكريم الأشتر
٣٩- عبد المحسن طه بدر (دكتور)
٤٠- عز الدين إسماعيل (دكتور)
٤١- علي الجرتلي (دكتور)
٤٢- علي الراعي (دكتور)
٤٣- عمر الدسوقي
٤٤- عيسى يوسف بلاطة
القصة من خلال بحاربي الذاتية : معهد
الدراسات العربية ١٩٦٠ .
في الأدب المصري المعاصر : مكتبة مصر .
فنون النثر المهجري : ط ٢ الفكر الحديث
لبنان ١٩٦٥ .
تطور الرواية العربية الحديثة : دار المعارف
بمصر ١٩٦٣ .
التفسير النفسي للأدب : دار المعارف
مصر ١٩٦٣ .
تاريخ الصناعة في مصر: دار المعارف ١٩٥٢ .
دراسات في الرواية المصرية: مطبعة مصر ١٩٦٤ .
في الأدب الحديث: ج ٢ . دار الفكر العربي
ط ٤ . المسرحية : الأنجلو المصرية ط ٢ .
الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث:
دار الثقافة . بيروت ١٩٦٠ .

- ٤٥- غالى شكرى
أزمة الجنس فى القصة المصرية : دار الآداب
بيروت والمنتمى : دراسة فى أدب نجيب محفوظ .
مكتبة الزنارى بالقاهرة .
- ٤٦- فتواد دواره
فى القصة القصيرة : الألف كتاب .
- ٤٧- فتواد زكريا (دكتور)
اسينوزا : دار النهضة العربية ١٩٦٢ .
- ٤٨- فاطمة موسى (دكتور)
بين أدبين : دراسات فى الأدب العربى
والإنجليزى ، الأنجلو المصرية .
- ٤٩- كولن ولسن
المعقول واللامعقول فى الأدب الجديد : ترجمة
أ . زكى دار الآداب بيروت ١٩٦٦ .
- ٥٠- ليون ايدل
القصة السيكولوجية : ترجمة م . السمرة .
المكتبة الأهلية بيروت ١٩٥٩ .
- ٥١- لويس شيخو اليسوعى
تاريخ الآداب العربية : ط الأباء اليسوعيين
بيروت ١٩٢٦ .
- ٥٢- مارك برنارد
أميل زولا : ترجمة . لاوند . دار بيروت ١٩٥٦ .
- ٥٤- محمد إبراهيم حسن (دكتور)
دراسات فى سكان الوطن العربى . معهد
الدراسات العربية ١٩٦٥ .
- ٥٥ - محمد أحمد خلف الله (دكتور)
على مبارك وآثاره : أعلام العرب
- ٥٦ - محمد حسين هيكل
ثورة الأدب : مطبعة مصر
- ٥٧ - محمد رشيد رضا
تاريخ الأستاذ الإمام : ج ٢ ، مطبعة المنار ط ٢
- ٥٨ - محمد عبد الغنى حسن
أحمد فارس الشدياق : أعلام العرب .
- ٥٩ - محمد غنيمى هلال (دكتور)
الأدب المقارن : الأنجلو المصرية ط ٢ .
- ٦٠ - محمد شلبى
النقد الأدبى الحديث : مطابع الشعب ، ١٩٦٤ .
مصطفى لطفى المنفلوطى : المكتبة العالمية .
- ٦١ - محمد مندور (دكتور)
الأدب ومذاهبه : دار نهضة مصر .

الشعر المصرى بعد شوقي : مكتبة مصر .
قضايا جديدة فى أدبنا الحديث : دار الآداب
البيروتية .

نماذج بشرية : ط ٢ ، دار المعرفة .

٦٢ - محمد يوسف نجم (دكتور) فن القصة : دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٣ .
القصة فى الأدب العربى الحديث : ط ٣ ، دار
الثقافة ببيروت .

المسرحية فى الأدب العربى الحديث : ط ٢ ،
دار الثقافة .

٦٣ - محمود أ . العالم وعبد العظيم فى الثقافة المصرية : دار الفكر الجديد ،
أنيس لبنان ١٩٥٥

٦٤ - محمود الربيعى (دكتور) فى نقد الشعر : دار المعارف بمصر ١٩٦٨ .

٦٥ - محمود تيمور الأدب الهادف : مكتبة الآداب ١٩٥٩

دراسات فى القصة والمسرح : مكتبة الآداب

شفاء الروح : معهد الدراسات العربية ١٩٥٨

٦٦ - محمود حامد شوكت (دكتور) الفن القصصى فى الأدب العربى الحديث :
دار الفكر العربى ١٩٦٣

٦٧ - محمود السمرة (دكتور) مقالات فى النقد الأدبى : دار الثقافة ببيروت
أدباء معاصرون من الغرب : دار الثقافة ببيروت

٦٨ - مصطفى ناصف (دكتور) رمز الطفل : دراسة فى أدب المازنى -
دار الكتائب العربى

المعنى فى النقد الحديث : مكتبة الشباب بالمنيرة

٦٩ - ناصر الحانى (دكتور) من اصطلاحات الأدب الغربى : دار
المعارف بمصر .

- ٧٠ - نبيل راغب : قضية الشكل الفني عند مجيب محفوظ :
دار الكتاب العربي.
- ٧١ - نجيب العقيقي : من الأدب المقارن : دار المعارف بمصر.
- ٧٢ - نعمات أحمد فؤاد (دكتور) : أدب المازني : مؤسسة الخانجي بالقاهرة
قم أدبية .
- ٧٣ - هاملتون جب : دراسات في حضارة الإسلام : ترجمة
أ. عباس وآخرين، دار العلم للملايين، بيروت.
- ٧٤ - هنري برجسون : الفكر والواقع المتحرك : ترجمة س .
الدروبي ، مطبعة الإنشاء بدمشق .
- ٧٥ - يحيى حقي : فجر القصة المصرية : المكتبة الثقافية
خطوات في النقد : نشر دار العروبة.
- ٧٦ - يانكو لافرين : تعريف بالرواية الروسية : ترجمة م . ح .
ناصر ، دار النهضة العربية .
- ٧٧ - يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة : دار المعارف بمصر.
- ٧٨ - يوسف الشاروني : دراسات في الأدب العربي المعاصر : المؤسسة
المصرية العامة ١٩٦٤ .
- دراسات في الرواية والقصة القصيرة :
الأنجلو المصرية ١٩٦٧ .

(ب) المراجع الأجنبية

- 1 - Dr Abdel - Aziz Abdel - Meguid, The Modern Arabic Short Story, Dar Al - Maaref, Cairo.
- 2 - Cyril Connally, The Modern Movement, printers to the University of Edinburgh 1965.
- 3 - Edwin A. Grozier & M. Gillett, Plot Outlines of 101 Best Novels B. & N. New York 1967.
- 4 - E. M. Forster, Aspects of the Novel, Penguin Books 1966
- 5 - G. S. Fraser, The Modern Writer and His World, Pelican Books 1964.
- 6 - Henry Fielding, Joseph Andrews, Adventures of Authors Preface New York 1965
- 7 - Henry Gifford, The Novel In Russia, from pushkin to pasternak, Hutchinson University Library, London 1964
- 8 - Ian watt, The Rise of the Novel, penguin Books 1966.
- 9 - Jone Macy, The Story of the world's Literature, Onorio Ruotolo, peter Owen Ltd. , London.
- 10 - Neal Burroughs, Fathers & Sons Introduction, New York 1962.
- 11 - Remmond Williams, Culture and Society, pelican Books 1961.
- 12 - Encyclopaedia Britannica 1960 U.S.A.
- 13 - The American peoples Encyclopedia, New York, 1962

(ج) النوريات

- ١ - الآداب البيروتية .
- ٢ - الأهرام .
- ٣ - أخبار اليوم .
- ٤ - مجلة الإصلاح الاجتماعي .
- ٥ - مجلة البيان الكويتية .
- ٦ - الثقافة .
- ٧ - جريدة الجمهورية .
- ٨ - الرسالة .
- ٩ - الهلال .
- ١٠ - مجلة المجاهد ، الجزائرية .
- ١١ - ميثاق العمل القومي .
- ١٢ - جريدة المساء .
- ١٣ - مجلة المجمع اللغوي .

(د) المصادر

- ١ - إبراهيم عبدالقادر المازني إبراهيم الكاتب : الكتاب الذهبي .
- ٢ - أحمد زكي مخلوف نفوس مضطربة : لجنة النشر للجامعيين . ١٩٤٦ .
- ٣ - أحمد فارس الشدياق الساق على الساق : مكتبة العرب بمصر ١٩١٩ .
- ٤ - أحمد شوقي رواية لادياس : المكتبة التجارية الكبرى مصر
كلوباترا : المكتبة التجارية الكبرى
على بك الكبير : المكتبة التجارية الكبرى
- ٥ - توفيق الحكيم عودة الروح : مكتبة الآداب
يوميات نائب في الأرياف : مكتبة الآداب .
عصفور من الشرق : مكتبة الآداب .
الرباط المقدس : مكتبة الآداب .
بجماليون : مكتبة الآداب .
- ٦ - حافظ إبراهيم ليالى سطيح : ط ، الدار القومية ، ط ،
دار الهلال .
- ٧ - طه حسين الأيام : دار المعارف «جزءان» .
أديب : دار المعارف .
دعاء الكروان : دار المعارف .
المعذبون في الأرض : دار المعارف .
شجرة البؤس : الكتاب الذهبي ، يونيو
١٩٥٣ .
ويك عنتر : النهضة المصرية ١٩٤١ .

- ملك من شعاع : لجنة النشر للجامعيين ١٩٤٥ .
 مليم الا كبر : لجنة النشر للجامعيين ١٩٤٥ .

٩ - عبد الله فكرى المقامة الفكرية ، ط أولى ١٨٩٨

١٠ - عبد الحميد جودة السحار فى قافلة الزمان : مكتبة مصر ط أولى .

النقاب : مكتبة مصر ١٩٥٠ .

الشارع الجديد : مكتبة مصر

١١ - عبد الرحمن الشرقاوى الأرض : دار النشر المصرية

قلوب خالية : الكتاب الفضى

١٢ - على الجارم شاعر ملك : دار المعارف : سلسلة إقرأ

خاتمة المطاف : دار المعارف : سلسلة إقرأ

الشاعر الطموح : دار المعارف : سلسلة إقرأ .

غادة رشيد : دار المعارف : سلسلة إقرأ .

١٣ - عباس محمود العقاد سارة - دار المعارف : سلسلة إقرأ .

١٤ - على أحمد باكثير الثائر الأحمر - مكتبة مصر .

وا إسلاماه - مكتبة مصر .

جلفدان هانم - مكتبة مصر .

١٥ - عيسى عبيد ثريا - القاهرة ١٩٢٢ .

١٦ - محمد سعيد العريان شجرة الدر - دار المعارف : سلسلة إقرأ .

قطر الندى - دار المعارف : سلسلة إقرأ .

١٧ - محمد عوض محمد سنوحى - دار المعارف : سلسلة إقرأ .

١٨ - محمد فريد أبو حديد أبو القوارس - دار المعارف بمصر ،

الوعاء المرمى - دار المعارف بمصر .

زنوبيا - دار المعارف بمصر .

ابنه المملوك - دار المعارف بمصر .

المهلل : دار المعارف بمصر .

- ١٩ - محمد المويلحي
حديث عيسى بن هشام : ط سابعة .
- ٢٠ - محمد لطفي جمعه
في وادي الهموم : مطبعة النيل بمصر ١٩٠٥ .
- ٢١ - محمد حسين هيكل
ليالى الروح الحائر - مكتبة التأليف ١٩١٢
زينب : مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٣
هكذا خلقت : مكتبة النهضة المصرية
ط ثالثة ١٩٦٨ .
- ٢٢ - محمود تيمور
رجب أفندي : المطبعة السلفية ومكتبتها ،
القاهرة ١٩٢٨ .
- الأطلال : المطبعة السلفية ١٩٣٤ .
- شباب وغايات : مكتبة الآداب ومطبتها .
- سلوى في مهب الريح : مكتبة الآداب ومطبتها .
- كيلوباترا في خان الخليلي : مكتبة الآداب
ومطبتها .
- نداء المجهول : مكتبة الآداب ومطبتها .
- حواء بلا آدم : مطبعة الاعتماد بمصر .
- النقاب الطائر (مجموعة قصصية)
- عبث الأقدار : مكتبة مصر ط خامسة .
- ٢٣ - محمود طاهر لاشين
رادويس : مكتبة مصر ط رابعة .
- ٢٤ - نجيب محفوظ
كفاح طيبة : مكتبة مصر ط خامسة .
- القاهرة الجديدة : مكتبة مصر .
- خان الخليلي : مكتبة مصر .
- زقاق المدق : مكتبة مصر .
- السراب : مكتبة مصر ط رابعة .
- بداية ونهاية : مكتبة مصر .

بين القصرين : مكتبة مصر .

قصر الشوق : مكتبة مصر .

السكرية : مكتبة مصر .

دماء وطين : سلسلة اقرأ .

قنديل أم هاشم : سلسلة اقرأ .

صح النوم : المطبعة النموذجية .

السقامات : مؤسسة الخانجي بمصر .

٢٥ - يحيى حقى

٢٦ - يوسف السباعى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص.ب: ٢٣٥ الرقم البريدى: ١١٧٩٤ رمسيس

www.maktabetelosra..org

E-mail: info@egyptianbook.org

رقم الإيداع بدار الكتب ١٠٠٦٧ / ٢٠٠٥

I.S.B.N. 977 - 01 - 9597 - 9

منتہی سورا الازربکیہ

WWW.BOOKS4ALL.NET